W
·1P26

PHILOSOPHISCHE FORSCHUNGSBERICHTE

HEFT 1

WALTER PASSARGE

DIE PHILOSOPHIE DER KUNSTGESCHICHTE IN DER GEGENWART

JUNKER UND DÜNNHAUPT VERLAG / BERLIN

Digitized by Google

KOHLER ART LIBRARY
Library
of the
University of Wisconsin

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

PHILOSOPHISCHE FORSCHUNGSBERICHTE

1

WALTER PASSARGE · DIE PHILOSOPHIE DER KUNSTGESCHICHTE IN DER GEGENWART

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE PHILOSOPHIE DER KUNSTGESCHICHTE IN DER GEGENWART

VON

WALTER PASSARGE

1930
JUNKER UND DÜNNHAUPT VERLAG / BERLIN

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten.

Druck der Hofbuchdruckerei von C. Dünnhaupt, G. m. b. H., Dessau.

Digitized by Google

389786
OCT 24 1932
W
·1P26

Vorwort.

Unter dem Begriff „Philosophie der Kunstgeschichte" fassen wir alle Versuche einer über die empirische Tatsachenforschung hinausführenden Deutung des kunsthistorischen Geschehens innerhalb des altorientalisch-abendländischen Kulturkreises zusammen. Diese bis heute noch nicht systematisch ausgebaute Wissenschaft steht in der Mitte zwischen Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft auf der einen und empirisch-beschreibender Kunstgeschichte auf der anderen Seite. Mit der Ästhetik teilt sie die spezifisch philosophische Art der Fragestellung: das Suchen nach Grundbegriffen und Gesetzen, aber nicht der künstlerischen Gestaltung an sich, sondern der künstlerischen Gestaltung in ihrer zeitlichen Verwirklichung. Die Philosophie der Kunstgeschichte ist also im Gegensatz zur ahistorischen Ästhetik historisch orientiert. Das verbindet sie mit der reinen Kunstgeschichtsschreibung. Während aber die empirische Kunstgeschichtswissenschaft die Entwicklung in allen Einzelheiten nachzuzeichnen bemüht ist, sucht die Philosophie der Kunstgeschichte die Gesetzmäßigkeit des kunsthistorischen Ablaufs zu erforschen und aus dem Rhythmus des Geschehens den Sinn der Kunstgeschichte zu deuten. Auf dieser Verbindung von Systematik und Historie beruht das Wesen der jüngsten kunstwissenschaftlichen Disziplin. Sie steht damit in einem ähnlichen Verhältnis zur empirischen Kunstgeschichtsforschung wie die Philosophie der Geschichte zur empirischen Geschichtswissenschaft.

Diese philosophische Betrachtungsweise der Kunstgeschichte ist besonders in Deutschland ausgebildet worden. In der vorliegenden Abhandlung wird der Versuch gemacht, die Entwicklung der wichtigsten kunstgeschichtsphilosophischen Probleme im Rahmen der deutschen Kunstwissenschaft der letzten 20 bis 30 Jahre aufzuzeigen. Die Arbeit war in großen Zügen vollendet, als der Verfasser den in der Fragestellung verwandten, ausgezeichneten Aufsatz von Emil Utitz „Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft" kennen lernte, der ihm wertvolle Anregungen vermittelte. Zu ganz besonderm Dank fühlt sich der Verfasser dem Hallenser Ordinarius für Kunstgeschichte, Prof. Dr. Paul Frankl, verpflichtet, der die Arbeit einer sorgfältigen kritischen Durchsicht unterzog.

Kiel, im Dezember 1929.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
Vorwort		V
I. Kapitel.	Kunstgeschichte und Kunsttheorie	1
II. Kapitel.	Kunstgeschichte als Formgeschichte und das Problem der Grundbegriffe	16
III. Kapitel.	Kunst und Weltanschauung	37
IV. Kapitel.	Kunstgeschichte als Kultur- und Geistesgeschichte	50
V. Kapitel.	Die Universalgeschichte des Stiles	65
VI. Kapitel.	Der Rhythmus der Lebensalter und der Generationen	82
Schlußbetrachtung		90
Literatur		98

Digitized by Google

Digitized by Google

I. Kapitel.

Kunstgeschichte und Kunsttheorie.

Die Entwicklung des europäischen Geistes im Verlaufe des 19. Jahrhunderts hat sich in einer seltenen Folgerichtigkeit vollzogen: ihre Hauptlinie führt vom Idealismus der Frühzeit, der in Klassik und Romantik zwei verschiedenartige und dennoch im Tiefsten verwandte Ausprägungen gefunden hat, zum Realismus und Naturalismus, die erst am Ende des Jahrhunderts durch eine neuidealistische Bewegung abgelöst werden. Am Beginn dieser Epoche stehen im Mittelpunkt des geistigen Lebens das Reich der Werte, die Welt der Ideen — am Ende das Reich der Wirklichkeit, die Welt der Tatsachen. Diese grundlegende Wandlung ist auf allen Gebieten des geistigen Lebens zu spüren. Auf die Herrschaft des philosophischen Idealismus folgt die Herrschaft der Naturwissenschaften und des naturwissenschaftlich begründeten Positivismus und Psychologismus, an die Stelle metaphysischer Spekulationen tritt die empirische Forschung; in der Dichtung führt der Weg von Goethe und der europäischen Romantik zum Naturalismus der Zola und Tolstoi, und in der bildenden Kunst stehen am Anfang David und Runge, am Ende Monet und Leibl. Das gesamte Weltbild erfährt im Verlaufe des 19. Jahrhunderts eine grundlegende Veränderung: die erfahrbare Wirklichkeit, das Leben selbst wird zum höchsten Wert. Nicht der abstrakte, geistige Begriff, sondern die unmittelbare, lebendige Anschauung wird zur Grundlage aller geistigen Entfaltung und Erkenntnis.

Damit hängt nun eine zweite Entwicklungstendenz aufs engste zusammen, die wir im Geistesleben des 19. Jahrhunderts deutlich verfolgen können. Wir meinen die Wandlung vom Allgemeinen zum Besonderen, die zunehmende Spezialisierung und Differenzierung des geistigen Lebens. In demselben Maße, in dem das allumfassende Einheitsstreben des romantischen Idealismus erlischt, entfalten sich Besonderheit und Eigenart der einzelnen Geistesgebiete. Die Abkehr von der philosophischen Begründung der Naturanschauung, die Ablehnung jeder außerkünstlerischen, reli-

Digitized by Google

giösen oder literarischen Bindung der Kunst im weitesten Sinne des Wortes liegen in dieser Richtung, an deren Ende die unbedingt sachliche Einstellung zu allen Sondergebieten des geistigen Lebens steht. Diese Tendenz läßt sich besonders klar in der Entwicklung der Einzelwissenschaften aufzeigen, die sich schon vor der Mitte des Jahrhunderts von allen metaphysischen und sonstigen philosophischen Bindungen zu befreien beginnen und bald die Erforschung der Eigenart und Eigengesetzlichkeit der einzelnen Sachgebiete zu ihrer Hauptaufgabe erheben.

Diese Verbindung von empirischer und spezialisierender Betrachtungsweise, die zur spekulativen und verallgemeinernden Systematik des früheren 19. Jahrhunderts in schärfsten Gegensatz tritt, hat sich in den historischen Wissenschaften nicht weniger deutlich ausgeprägt als in den naturwissenschaftlichen Disziplinen. Überblickt man etwa die Entwicklung der kunstgeschichtlichen Forschung im 19. Jahrhundert, so ist auch in ihrer Methode nicht nur der Wandel von der Idee zur Anschauung, vom Begriff zum Erlebnis, sondern ebenso vom Allgemeinen zum Besonderen, von der universellen Betrachtung zur individuellen — mit einem Wort: die Wendung zur Sache selbst klar zu erkennen. In seinen schönen „Beiträgen zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte" hat Ernst Heidrich sehr wirkungsvoll Karl Schnaase und Jakob Burckhardt als die Repräsentanten zweier Phasen in der Entwicklung der neueren Kunstgeschichtsschreibung gegenübergestellt. Schnaase, hervorgegangen aus der Schule des deutschen Idealismus und aufs tiefste beeindruckt von der Gedankenwelt ihres größten Meisters, Hegel, wird immer wieder gefesselt von dem Problem des Verhältnisses der Kunst zur Gesamtheit des Kultur- und Geisteslebens, zu Volk und Rasse. Das heißt: er sieht die Kunstgeschichte vor allem als Geschichtsphilosoph an. Nicht das einzelne Kunstwerk, nicht der einzelne Künstler, ja nicht einmal der einzelne Stil sind ihm das letzthin Wesentliche, sondern die großen, über das Sondergebiet der bildenden Künste weit hinausgreifenden, geistigen Beziehungen und Zusammenhänge. Demgegenüber rückt Burckhardt sozusagen den Dingen selber herzhaft auf den Leib: an die Stelle tiefer, aber im Grunde lebensferner, kulturphilosophischer Spekulation tritt die aus unmittelbarer, sinnlich lebendiger Anschauung gewonnene Analyse des Kunstwerks. Obwohl gerade universalgeschichtlich und kulturhistorisch umfassend gebildet, löst Burckhardt die Geschichte der Kunst aus dem Zusammenhang mit der Universalgeschichte. Dabei ist ihm aber nicht,

Digitized by Google

wie den meisten seiner gleichzeitigen Fachgenossen, die Erschließung neuen Materials, sondern die Auffindung und Anwendung neuer, ausgesprochen künstlerischer Gesichtspunkte der Betrachtung das Entscheidende. So wird Burckhardt dank der sinnlichen Aufgeschlossenheit und der Frische seines künstlerischen Erlebens zum Begründer der formalen Kunstgeschichtsschreibung. Er ist der erste, der die Eigengesetzlichkeit der Stilgeschichte scharf herausarbeitet. „Burckhardts Kunstbetrachtung ist auf die künstlerischen Werte gerichtet, seine Methode formal-analytisch." Mit diesen Worten hat Wilhelm Wätzoldt, der dem Meister in seinem schönen Werk „Deutsche Kunsthistoriker" ein prächtiges Kapitel gewidmet hat, Burckhardts Grundeinstellung treffend charakterisiert.

Prägt sich bereits in dieser Ablösung der Kunst von der Kultur, in dieser Einstellung auf die sichtbare Form des Kunstwerks unverkennbar eine Wendung zum Konkreten, Anschaulichen, Dinghaften aus, so wird diese Neigung zur streng objektiven Betrachtung noch deutlicher in jener Richtung, die Wätzoldt als die „positivistische" bezeichnet. Diese Schule der kunsthistorischen Positivisten, deren Methode die Stilkritik ist und deren Linie von Anton Springer über Janitschek bis zu Adolf Goldschmidt führt, sieht ihre Hauptaufgabe in der Erschließung und stilkritischen Ordnung des immer stärker anschwellenden kunstgeschichtlichen Materials, verbindet also die historisch-philologische und die sich ständig verfeinernde formanalytische Betrachtung. „Diese morphologische Stilbetrachtungsweise läßt zugunsten der exakten Beobachtung die subjektive Wertung zurücktreten, sie beruhigt sich bei den geschichtlichen Tatsachen und überläßt das „Suchen nach Gesetzen" der Stilbindung und Stilwandlung einer ästhetisch orientierten allgemeinen Kunstwissenschaft".

Mit diesen Worten Wätzoldts ist das Problem, das uns im folgenden beschäftigen soll, klar gekennzeichnet und der Gegensatz von Tatsachen- und Gesetzeswissenschaft, von Geschichte und Systematik, von Kunsthistorie und Kunstphilosophie deutlich ausgesprochen. Dabei ist es bemerkenswert, wie dieses klare Herausarbeiten der streng historischen und wesentlich formal gerichteten Betrachtungsweise und der Verzicht auf die Auseinandersetzung mit ästhetischen oder allgemein philosophischen Anschauungen über Wesen und Geschichte der Kunst zeitlich zusammenfällt mit einer Krise der Ästhetik. In dem bereits erwähnten Aufsatz über „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft" hat Emil Utitz die Lage

Digitized by Google

der Ästhetik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dahin charakterisiert, daß sie mehr und mehr sich in Psychologie und Soziologie aufzulösen begann. Es war Konrad Fiedler, der diese Gefahr beschwor — nicht durch die Erneuerung der alten Ästhetik, sondern durch die Neuschöpfung einer speziellen Kunsttheorie. Ebenso wie Jakob Burckhardt und die Meister der Stilkritik auf historischem Gebiet ihr Augenmerk vor allem auf die künstlerische Form richteten, konzentrierte Fiedler in seinen theoretischen Untersuchungen sich auf das Problem der Form. „Gestaltung" und „Formung" werden zu Grundbegriffen der Kunstwissenschaft. Alles Geistige, alles Seelische, alles Kulturelle — kurz: alles Nichtformale wird aus dem Kreis der Betrachtung gestrichen. Von hier aus führen mannigfache Fäden zur bildenden Kunst jener Tage, die den gleichen Grundsätzen einer rein formalen, inhaltsgelösten Gestaltung huldigt — nicht nur zur stilstrengen Kunst der Freunde Fiedlers, Marées und Hildebrand, sondern ebenso zur l'art pour l'art-Kunst des Impressionismus. So wird Konrad Fiedler, auf kantischen Ideen fußend, zum Begründer einer neuen wissenschaftlichen Disziplin, die sich als „allgemeine Kunstwissenschaft" von der eigentlichen Ästhetik ablöst und um deren systematische Grundlegung sich neben Hugo Spitzer und Max Dessoir neuerdings besonders Emil Utitz bemüht hat.

Wie gestaltete sich nun das Verhältnis der Kunstgeschichtsforschung zur Kunsttheorie? Blieb die mächtige, positivistische Richtung im großen und ganzen ablehnend, so verschmolz die formanalytische Betrachtungsweise Burckhardts sehr bald mit der Gedankenwelt Konrad Fiedlers und Adolf Hildebrands in den Forschungen von Burckhardts Baseler Amtsnachfolger Heinrich Wölfflin. Und von anderer Seite her erstrebten August Schmarsow und Alois Riegl eine Durchdringung von historischer und systematischer Methode. Die Frage nach der Gesetzmäßigkeit der Kunstentwicklung ward wieder zu einem Hauptproblem der kunstgeschichtlichen Betrachtung, befruchtet durch die Errungenschaften der naturwissenschaftlichen und psychologischen Forschung. Und darüber hinaus die Frage nach dem Zusammenhang dieser rhythmischen Gesetzmäßigkeit der kunstgeschichtlichen Entwicklung mit dem Rhythmus der allgemeinen Geistesgeschichte. So erwächst um die Jahrhundertwende von neuem der konstruktive Geist Hegelscher Geschichtsdialektik, nun aber zunächst nur auf die Entwicklung und die Gesetze der Form gerichtet und bereichert durch die unendliche Fülle des von der empirischen Kunst-

Digitized by Google

forschung erschlossenen Stoffes. Von entscheidender Bedeutung für diese Wendung zum Geistig-Konstruktiven war die neue idealistische Deutung vom Wesen der Kunst, mit der Riegl die materialistische Theorie der Semper-Schule überwand. Indem Riegl das Kunstwerk als das Ergebnis eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwollens erklärte, ersetzte er die mechanistische Auffassung, die im Kunstwerk nur das mechanische Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik erblickte, durch die teleologische. Sein grundlegender Begriff des „Kunstwollens" als eines geistigen Prinzips wurde nunmehr — wenn auch häufig in veränderter oder mißverstandener Form — zum Fundamentalbegriff aller philosophisch orientierten Kunstgeschichtsschreibung.

In das Zentrum der kunsttheoretischen Betrachtung rückte jetzt das Problem der Grundbegriffe, die bald als kunstgeschichtliche Kategorien auf induktivem Wege gewonnen, bald als kunstwissenschaftliche Grundbegriffe a priori deduziert wurden. Gelangte man aber erst zu solchen künstlerischen Grundbegriffen, so lag der Gedanke nahe, ihre Anwendungsmöglichkeit auch auf anderen Gebieten des geistigen Schaffens zu erproben und ihre Auswirkung im historischen Geschehen zu verfolgen, zu vergleichen und damit zu einer allgemeinen Geistesgeschichte vorzudringen. Dazu kam, daß die neuerwachende Kulturphilosophie eines Dilthey oder Simmel sich mit Vorliebe ästhetischen Fragen zuwandte und damit einer philosophisch gerichteten Kunstgeschichtsschreibung eine Fülle von Anregungen und Vertiefungsmöglichkeiten vermittelte.

Damit wuchs nun freilich die Gefahr einer voreiligen und hemmungslosen Verquickung ästhetischer, kunsttheoretischer, kunsthistorischer und kulturphilosophischer Probleme, eines romantisch allverbindenden, grenzenverwischenden Konstruktivismus. Und noch eine zweite Gefahr erhob sich mit dem Aufblühen der neuen Begriffsforschung: über dem Suchen nach den allgemeinen Gesetzen übersah man oft allzu sehr das Einmalige und Besondere: den einzelnen Künstler, das einzelne Kunstwerk. Hatten schon die stilkritische und noch mehr die formalistische Methode den Menschen hinter dem Werk, den Künstler als geistiges Wesen hinter seiner Schöpfung zurücktreten lassen, so ließ man jetzt auch vielfach das Einzelwerk im Gesamtstil aufgehen, so ward das Kunstwerk endlich selbst nur noch ein Beispiel einer großen stilgeschichtlichen Entwicklung, die man bald soziologisch, bald kulturpsychologisch, bald geistesgeschichtlich zu deuten suchte.

Digitized by Google

Es war nur zu begreiflich, daß sich die Kunstgeschichte gegen diese Gefährdung ihres eigensten Wesens zur Wehr setzte. Die Selbstbesinnung ging von der Wiener Schule aus, die am Beginn unseres Jahrhunderts die Hochburg des Historismus bildete. Es war ein Gegenangriff, der aber bei aller Gründlichkeit der Vorbereitung, bei aller Durchdachtheit im Strategischen wie im Taktischen, bei aller Schärfe und Schlagkraft im Einzelnen doch einen ausgesprochen defensiven Charakter trägt: „Die Methode der Kunstgeschichte" von Hans Tietze. Es geht Tietze, wie er im Vorwort sagt, nicht um eine „methodologische Untersuchung auf erkenntnistheoretischer Grundlage", sondern um die Verdichtung der „Praxis einer längst geübten Wissenschaft" zur Methode. Mit diesem Verzicht auf eine erkenntnistheoretische Fundierung hat Tietze freilich auch auf eine feste Basis seiner Methode grundsätzlich verzichtet. So ist sein Werk nur der — allerdings sehr bedeutende — Ausdruck eines bestimmten Stadiums einer bestimmten Richtung der kunstgeschichtlichen Forschung, über das gerade diese Richtung, eben die Wiener Schule, unter Dvořaks Führung überraschend schnell hinausgewachsen ist.

Die an sich gewiß berechtigte Betonung des Historischen hat Tietze dazu geführt, sich im Aufbau seiner Methode im stärksten Maße an Bernheims Lehrbuch der historischen Methode anzulehnen, was schon grundsätzlich Bedenken erregt, da die Methode der Kunstgeschichte nur aus ihrem eigenen Wesen, nicht aber aus einer Selbstbesinnung der reinen Geschichtswissenschaft abgeleitet werden darf. Das wird besonders deutlich dort, wo Tietze auf die Auseinandersetzung von Kunstgeschichte und Ästhetik zu sprechen kommt, die ein Kernproblem seiner methodologischen Untersuchung bildet. Er tritt dabei für die unbedingte Scheidung von Historie und Ästhetik ein, ohne freilich eine nähere Wesensbestimmung der Ästhetik zu geben. Die Historie ist für Tietze reine Tatsachenwissenschaft, isolierend, auf das Individuelle und Besondere gerichtet; die Ästhetik dagegen reine Gesetzeswissenschaft, generalisierend, auf das Gemeinsame zielend. Beide ergänzen einander in dem Sinne, daß die Kunstgeschichte die ästhetischen Gesetze zur Voraussetzung hat, wie sie andererseits der Ästhetik als materialliefernde Disziplin wichtige Dienste zu leisten vermag. Eine neue Disziplin als Kreuzung beider — Tietze nennt sie einfach „Kunstwissenschaft" — wird dagegen abgelehnt. Mit Recht hebt er hervor, daß das Reich der Ästhetik viel umfassender sei als das der Kunst, während andererseits in der

Digitized by Google

Geschichte der Kunst das ästhetische Element ein wesentlicher Faktor neben anderen sei. So fordert er den Verzicht der Kunstgeschichte auf ein ästhetisches System: es geht ihm ausschließlich um die „Erforschung und Darstellung aller Tatsachen, die die Entwicklung des menschlichen Kunstwollens erkennen lassen, in ihrem kausalen Zusammenhang". Diesen Grundbegriff des Kunstwollens hat Tietze von Riegl übernommen, allerdings mit einer wesentlichen Veränderung seiner ursprünglichen Bedeutung: Kunstwollen heißt für ihn die Synthese aus den künstlerischen Leistungen einer Zeit, müßte also besser wohl Stilwollen heißen.

Die reinste und höchstentwickelte Form der kunstgeschichtlichen Betrachtung ist nach Tietze die „genetische Kunstgeschichte", in der die Kunstwerke als die „Glieder einer kausalen Kette" aufgefaßt und zugleich endgültig aus jeder Bindung an die Ästhetik auf der einen, die Kulturgeschichte auf der anderen Seite gelöst werden. So ergeben sich drei Grundgesetze: das Gesetz der Allgemeinheit, das Gesetz der Stetigkeit und das Gesetz der Immanenz. Die Kunstentwicklung ist allgemein — das heißt: die Einzelindividuen sind ihr eingeordnet; sie ist stetig — das heißt: sie kennt keine Perioden des Verfalls, wenn auch Perioden verschiedenen Wertgrades; sie ist immanent — das heißt: sie folgt ihren eigenen Gesetzen. Als wesentlich erscheint in diesem Zusammenhang Tietzes Ablehnung des reinen Formalismus, demgegenüber die genetische Kunstgeschichte auch die außerkünstlerischen Faktoren berücksichtigt, soweit sie formbildend sind, und die Formen selbst als Ausdrucksträger wertet, d. h. Form und Inhalt als gleich wichtig ansieht.

Die scharfe Trennung von Ästhetik und Kunstgeschichte hat nun gewiß ihre Berechtigung vor allem der normativen Ästhetik gegenüber. Ist es doch gerade das unschätzbare Verdienst der großen Wiener Kunsthistoriker, eines Wickhoff und Riegl, die Lehre der „Schulmeister" vom Verfall der großen Kunstperioden entkräftet und die innere, entwicklungsgeschichtlich bedingte Gleichberechtigung aller Stilperioden aufgezeigt zu haben. Ganz anders aber steht es mit Tietzes Kampf gegen die „Kunstwissenschaft". Wie schon Utitz hervorgehoben hat, kann es gerade einer auf die Wahrung ihrer Sonderinteressen streng bedachten Kunstgeschichte nur willkommen sein, wenn die neue Disziplin der „allgemeinen Kunstwissenschaft" die Frage nach dem Wesen der Kunst an die Stelle der Frage nach dem ästhetischen Werte setzt, die nach Utitz Zentralproblem der philosophischen Ästhetik bleiben soll. „Die

Digitized by Google

Kunstgeschichte kann nur gewinnen und in keiner Hinsicht etwas verlieren, wenn sie an Stelle der rein ästhetischen Wesens- und Wertgesetze... auf wahre Kunstgesetze sich zu stützen vermöchte, die aus dem Lebensnerv der Kunst gewonnen sind."

Wie wenig gerade eine so umfassende methodologische Betrachtung wie diejenige Tietzes ohne grundlegende Begriffe auszukommen vermag, hat Oskar Wulff in einer ausführlichen Besprechung vorzüglich dargelegt. Bereits die thematische Abgrenzung der Kunstgeschichte ist ohne eine systematisch-begriffliche Klärung unmöglich. So verfällt Tietze dem Schicksal aller unbedingten Empiriker. In dem Bemühen, die Methode der Kunstgeschichte ohne ästhetische Orientierung aufzuzeigen, gibt er nur eine „grob empirische Wesensbestimmung" der Kunst, die den Stoff je nach der Höhe der Kulturstufe abgrenzen möchte, d. h. ihn bei höheren Stufen doch auf die spezifisch ästhetisch wertvollen Produkte einzuengen sucht. Steht schon bei dieser grundlegenden Frage die einseitig historische Auffassung Tietzes einer klaren und erschöpfenden Begriffsbestimmung im Wege, so macht sich diese Einseitigkeit, wie bereits oben angedeutet, im gesamten Aufbau seiner Methode bemerkbar. Mit Recht hebt Wulff hervor, daß die Kunstgeschichte eine andere Methode als die reine Geschichte verlangt, daß sie als Ausdruck und Formung seelischen Gemeinschaftslebens anderen Ausdrucksformen dieser Art wie Sprache, Mythologie, Sitte usw. viel näher steht, wie denn auch der von Tietze zugrundegelegte Begriff des Kunstwollens eine Berücksichtigung der völkerpsychologischen Gesichtspunkte gleichsam von selbst erfordert. Dieser besondere Charakter der Kunst als „Schöpfung der Gesellschaftsseele" bedingt auch den besonderen Charakter ihrer geschichtlichen Entwicklung, der vom Wesen der rein historischen Entwicklung beträchtlich abweicht. Diese spezifisch kunsthistorische Entwicklung ist gekennzeichnet durch eine — freilich überaus komplizierte — innere Gesetzmäßigkeit, die sich nicht in einer einheitlichen Periodizität, sondern in einem ungleichen, sich aber ständig wiederholenden Rhythmus des Geschehens auswirkt: in dem Wechsel von Steigerung und Kontrastbewegung. Erwächst die historische Besonderung des Kunstverlaufs aus dem „Mysterium der Individualität", so beruht die allgemeine Gesetzlichkeit der Entwicklung auf der „gleichbleibenden Organisation des Universalmenschen". Im Gegensatz zu dem Verzicht Tietzes auf jede ästhetische oder psychologische Grundlage fordert Wulff eine „Phänomenologie der bildenden Kunst", die er als systematische Kunstwissenschaft im

Digitized by Google

engeren Sinne bezeichnet. Wie Sprachgeschichte und grammatische Sprachwissenschaft, sollen auch Kunstgeschichte und Kunsttheorie einander in die Hände arbeiten, und nur so vermag die Kunstgeschichte die lebendigen Kräfte der Entwicklung zu einer Einheit zusammenzufassen. Die Grundlinien einer solchen Phänomenologie sieht Wulff in Schmarsows kunstwissenschaftlichen Grundbegriffen vorgezeichnet, deren umfassende Weite ihm allein geeignet erscheint, dieses Einheitsbild zu gestalten. Den bisher herrschenden Methoden macht Wulff eine allzu große Enge zum Vorwurf, sowohl der formalen Betrachtungsweise Wölfflins, die das Historische über dem Begrifflichen zu kurz kommen läßt, als auch der rein historischen, die in der Beschränkung auf das Nur-Geschichtliche ihr Ziel zu niedrig steckt. Was aber von beiden Methoden vor allem vernachlässigt wird, ist nach Wulffs Ansicht der Zusammenhang der Kunstgeschichte mit der Entwicklung des Geisteslebens und dem Wandel der Kulturen. Hier trifft sich Wulff mit Heidrich, und wenn er betont, daß Kunstgeschichte doch mehr sei als Stilgeschichte, so klingt damit das Problem einer geistesgeschichtlichen Vertiefung der Kunsthistorie an, die etwa zur gleichen Zeit für Max Dvořak zum wichtigsten Problem der Kunstgeschichte geworden war.

Zusammenfassend unterscheidet Wulff zwei Hauptrichtungen einer Kunstwissenschaft im weitesten Sinne des Wortes. Erstens die — den Charakter einer Gesetzeswissenschaft tragende — systematische Kunstwissenschaft, die schließlich in die Ästhetik einmündet. Und zweitens die — auf historische Tatsachenforschung ausgehende — Kunstgeschichte, die in den Rahmen der Universalgeschichte gehört und schließlich in die allgemeine Kultur- und Geistesgeschichte übergeht.

Schärfer als Wulff, der sich mit Tietze doch wiederum in vielem einig weiß, hat sich Richard Hamann gegen die konservative Haltung Tietzes gewandt und das Recht einer allgemeinen Kunstwissenschaft verfochten. Drei Wesenszüge erscheinen ihm charakteristisch für die Bestimmung des Kunstwerks: einmal die materielle Dauer, zweitens seine Eigenschaft als menschliche Schöpfung, drittens die Aufgabe der „Veranschaulichung" — ein Begriff, auf dessen Problematik Utitz mit Nachdruck hingewiesen hat. In der Auffassung des Kunstwollens weicht Hamann entscheidend von Tietze ab: leugnet Tietze einen Widerspruch von Wollen und Können, indem er das Kunstwollen nachträglich aus den Kunstwerken ab-

Digitized by Google

strahiert, so zeigt Hamann, wie sich das Kunstwollen in den einzelnen Kunstwerken in sehr verschiedenen Graden verwirklicht. Die Aufgabe der Stilsystematik erblickt Hamann nicht in der Aufzählung der wichtigsten Stilmerkmale, sondern in der Aufdeckung des inneren Zusammenhangs. Von grundlegender Bedeutung ist vor allem seine klare Scheidung von Ortsstilen und Zeitstilen. Der Ortsstil bleibt konstant im Wechsel der Zeitstile, er gibt dem einzelnen Zeitstil die lokale Sonderfärbung. Übergeordnetes Prinzip ist der Zeitstil, der nicht durch Abstraktion gewonnen, sondern als idealtypische Konstruktion gebildet wird. Ist somit der Stil gewissermaßen die Idee einer ganzen Periode, so ist er doch nicht für jedes Einzelkunstwerk verbindlich. Wird bei Tietze die Einheit des Kunstwollens einer jeden Zeit von vornherein vorausgesetzt, so zeigt Hamann, daß hier ein höchst verwickeltes Problem vorliegt. Ganz ähnlich hat auch U t i t z die Ansicht abgelehnt, daß jedes Kunstwerk vom herrschenden Zeitstil eindeutig bestimmt werde: „oft verrät ein Werk gerade durch seine gegensätzliche Stellung zum herrschenden Stil die Abhängigkeit von ihm, aber es ist nicht einzusehen, warum es nicht auch relativ unabhängig sein könnte, nicht etwa von der Zeit, wohl aber von dem dominierenden Zeitstil."

Die Allgemeingültigkeit des Kunstwollens erfährt — nach Hamann — ihre bedeutenden Einschränkungen einmal durch die lokale Tönung, durch die lokale Verlangsamung der Stilbewegung, dann aber vor allem durch die Verschiedenalterigkeit der Künstler eines Zeitraumes, durch das Nebeneinander von Alt und Jung. In diesen Zusammenhang gehört auch Utitz' Hinweis auf das Nebeneinander reaktionärer, organisch-fortschreitender und revolutionärer Strömungen innerhalb eines Zeitraumes, die sich freilich nicht unbedingt auf die verschiedenen, ihnen sinngemäß entsprechenden Lebensalter zu verteilen brauchen, dazu die weitere Komplizierung durch die nationalen und individuellen Faktoren. Von einer absoluten Einheitlichkeit des Begriffes „Kunstwollen" im Sinne Tietzes kann also keine Rede sein.

Damit ist ein Problem angerührt, das Hamann selbst in einigen seiner historischen Arbeiten mit Erfolg verwertet hat und um dessen systematischen Ausbau sich neuerdings P i n d e r bemüht hat: das Problem der Generation. Und es ist wiederum Wulff, der auf die Gefahr einer Schematisierung des kunsthistorischen Geschehens durch die Überspannung dieses Problems als erster hin-

Digitized by Google

gewiesen hat. Dagegen treffen sich Wulff und Hamann in der Ablehnung des absoluten Historismus und in der Forderung einer allgemeinen, systematischen Kunstwissenschaft.

Wie ist nun das Verhältnis von Kunstgeschichte und Kunsttheorie im einzelnen zu denken? Auf diese Frage sind verschiedene Antworten gegeben worden. So hat etwa Paul Tillich in seinem „System der Wissenschaften" die Geisteswissenschaft von der Kunst in drei Hauptgebiete geschieden: Philosophie der Kunst, Geistesgeschichte der Kunst und Normenlehre der Kunst. Gegenstand der Kunstphilosophie sind die ästhetischen Kategorien. „Die Geistesgeschichte der Kunst ist im wesentlichen Geistesgeschichte des Stils. Sie hat die verschiedenen Spannungsverhältnisse von Form und Gehalt in der künstlerischen Auffassung herauszustellen und hinzuführen auf die ideale Synthesis, auf das Spannungsgleichgewicht, von dem die normative Ästhetik handelt." Diese Geistesgeschichte der Kunst, die die Kunstgeschichte unter dem Problem des Verhältnisses von Form und Gehalt sieht, könnte im Gegensatz zur empirischen Kunstgeschichte auch als philosophische Kunstgeschichte bezeichnet werden.

In anderer Weise fordert Rodenwaldt neben der Ästhetik und der allgemeinen Kunstwissenschaft auf der einen, der reinen Kunstgeschichte auf der anderen Seite eine Philosophie der Kunstgeschichte. Ist die Ästhetik generalisierend, die Kunstgeschichte individualisierend eingestellt, so hat die Philosophie der Kunstgeschichte die Aufgabe einer „philosophischen Selbstbesinnung über Wesen und Formen ihrer wissenschaftlichen Betrachtungsweise". Die neue Disziplin soll also vor allem die methodologischen Voraussetzungen der Kunstgeschichte prüfen — wobei freilich das Verhältnis zu Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft offen bleibt.

Erst Erwin Panofsky hat den Begriff einer Philosophie der Kunstgeschichte genauer umrissen, ohne daß er freilich diesen Terminus für jene dritte Disziplin gebraucht, die ihm als Verbindung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie vorschwebt. Panofsky geht von der Tatsache aus, daß der Begriff des Kunstwollens in der neueren Kunstwissenschaft eine immer stärkere Zuspitzung ins „Psychologisch-Willensmäßige" erfahren hat. Einen gewissen Anstoß zu dieser Entwicklung hat Riegl insofern selbst gegeben, als er — in begreiflicher Abhängigkeit von der herrschenden Geisteshaltung seiner Tage — dem Begriff eine starke psychologistische

Digitized by Google

Färbung gegeben hat, wodurch er den transzendentalen, erkenntnistheoretischen Charakter des Begriffes „Kunstwollen" erheblich trübte. Den Anlaß zu diesen Mißdeutungen bot die starke Hervorhebung der Zweckbewußtheit, durch die Riegl die mechanistische Auffassung Sempers und seiner Schule zu widerlegen suchte. So zeigt Panofsky zunächst die Unzulänglichkeit der psychologistischen Deutungen und legt damit den philosophischen und besonders erkenntnistheoretischen Gehalt dieses Fundamentalbegriffs frei. Das Kunstwollen kann weder als die Absicht eines Künstlers, noch als das Wollen der Menschen einer Epoche oder gar aus den Wirkungen des Kunstwerks auf den Betrachter rein erschlossen werden. Das heißt: sowohl die individualpsychologische als auch die kollektiv-zeitgeschichtliche und endlich die apperzeptionspsychologische Auffassung sind als unzureichend abzulehnen. Aber auch die Tietzesche Deutung des Kunstwollens als die Synthese aus den Äußerungen einer Zeit vermag nicht zu befriedigen, da Riegl nicht nur von einem zeitstilistischen, sondern ebenso von einem lokalen und personalen Kunstwollen spricht. Das Kunstwollen — so betont Panofsky mit Recht — ist kein Gattungsbegriff, sondern ein Grundbegriff, richtiger d e r Grundbegriff der Kunstgeschichte überhaupt. Er bezeichnet den „endgültigen, letzten Sinn im künstlerischen Phänomen". So ist für Panofsky Riegls Lehre vom Kunstwollen die „Begründung einer Transzendentalphilosophie der Kunst", deren Aufgabe es ist, „die sinngeschichtliche Deutung des Tatsachenablaufs als einer ideellen Einheit zu untersuchen". So wird die erkenntnistheoretische Bedeutung und Sonderstellung dieser Art der Kunstbetrachtung klar herausgearbeitet: die von Riegl angeregte Methode „tritt der rein historischen... Kunstgeschichtsschreibung ebensowenig zu nahe, wie etwa die Erkenntnistheorie der Philosophiegeschichte". Nicht Verdrängung, sondern Ergänzung der genetischen ist die Aufgabe dieser „sinngeschichtlichen Methode", die sich auf a priori deduzierte Grundbegriffe stützen muß, um sich den Charakter der Allgemeingültigkeit und Unbedingtheit zu sichern.

Leider hat Panofsky darauf verzichtet, den Begriff „Sinn" näher zu definieren, so daß er etwas Unbestimmtes und Vieldeutiges behält. Auch wird diese Erklärung des Kunstwollens dem Dynamischen in Riegls Fundamentalbegriff nicht gerecht, wie W i n d und S e d l m a y r mit Recht hervorgehoben haben. Das Kunstwollen ist vor allem eine reale, d. h. lebendig wirkende Kraft, die auf einen Träger zurückweist. Wenn nun freilich Sedlmayr diesen

Digitized by Google

Träger als eine „bestimmte Gruppe von Menschen, die sehr verschieden groß sein kann", bezeichnet und das Kunstwollen als einen im Sinne der modernen Soziologie (Vierkandt) „überindividuellen Willen" charakterisiert, so übersieht er dabei, daß der Begriff des Kunstwollens bei Riegl noch jenseits der Scheidung von Individuell und Überindividuell liegt, da er auch von dem Kunstwollen einzelner Künstlerpersönlichkeiten spricht. Das Kunstwollen erscheint uns vielmehr als die besondere Art und Weise, in der sich das besondere geistige Strukturprinzip einer bestimmten seelischen Ganzheit — sei es Rasse, Volk, „Schule", Generation oder Künstler — in der spezifischen Form künstlerischer Gestaltung verwirklicht.

Erst auf Grund seiner tiefen Untersuchung zum Begriff des Kunstwollens war es Panofsky möglich, das Verhältnis von Kunstgeschichte zu Kunsttheorie näher zu bestimmen. Er gelangt dabei zu einer Dreiteilung, die noch organischer als die Gliederung Rodenwaldts anmutet, da er die dritte, zwischen Kunsttheorie und Kunstgeschichte stehende Disziplin nach beiden Seiten hin fest verankert. Ähnlich wie Wulff geht Panofsky davon aus, daß ein System von kunstwissenschaftlichen Begriffen für die empirische Kunstgeschichtsforschung nötig sei, die ihrer besonders zur Charakteristik der Stile dringend bedarf. Vor allem kann, wie Panofsky ausführt, der Fundamentalbegriff einer kunsthistorischen Betrachtung, das Kunstwollen, nur im Zusammenwirken der historischen und theoretischen Forschung erfaßt werden. So ergibt sich als grundlegende Disziplin die „Kunsttheorie" als ein System von Grundbegriffen und ihnen untergeordneten Einzelbegriffen. Diese kunsttheoretischen Begriffe formulieren die künstlerischen Probleme, die in Grund- und Einzelprobleme zerfallen und sich sämtlich aus einem Urproblem herleiten. Diese systematische Kunstwissenschaft ist streng zu sondern von der philosophischen Ästhetik, deren Aufgabe es ist, die Bedingungen zu untersuchen, unter denen das Kunstwerk a priori möglich ist. Auf der anderen Seite steht die Kunstgeschichte, die aber ebenfalls mit Begriffen arbeitet. Dies sind einmal die „hinweisenden" Begriffe, die die sinnlichen Eigenschaften des Kunstwerks umschreiben, und zweitens die „deutenden" Begriffe, die den „Stil im äußeren Sinn" als eine Summe von Stilmerkmalen begreifen.

Zwischen beiden Disziplinen entfaltet sich die „Kunstgeschichte als Interpretationswissenschaft". Sie verbindet die Kunstgeschichte mit der Kunsttheorie. Diese Interpretierung der Kunstgeschichte

Digitized by Google

erfaßt bestimmte Gestaltungsprinzipien, die im obersten Prinzip, dem „Kunstwollen", gipfeln. Im Gegensatz zur historischen Stilgeschichte ist diese Disziplin auf den „Stil im inneren Sinn" gerichtet — das heißt: auf die Sinndeutung des Stilphänomens, das nun als eine Einheit von bestimmten Gestaltungsprinzipien verstanden wird. Ist damit der immanente Sinn des Kunstwollens erfaßt, so kann auf Grund der inneren Stildeutung die Möglichkeit einer Parallelentwicklung auf anderen Geistesgebieten untersucht und gegebenenfalls die stilphänomenologische Betrachtung ins allgemein Geistesgeschichtliche erweitert werden. Voraussetzung bleibt freilich die unbedingte Wahrung des autonomen Charakters der Kunst, wie sie einzig die immanente Interpretation des Kunstwollens gewährleistet.

Worin besteht nun die Verbindung der drei von Panofsky geforderten Disziplinen? Das gemeinsame Element sind die Grundbegriffe, die die allgemeine Kunstwissenschaft entwickelt: sie dienen der empirischen Kunstgeschichte als Leitbegriffe, der interpretierenden als Arbeitsbegriffe. Grundlage bleibt also die Kunsttheorie; nur s i e vermag die Ziele zu bestimmen, nach der sich die empirische Forschung ständig richten muß. Eine Vermengung beider ist dabei völlig ausgeschlossen, da der Theoretiker vom Problem, der Empiriker dagegen von der Lösung, d. h. vom fertigen Kunstwerk ausgehen. Beide Methoden sind aber aufs engste aufeinander angewiesen: denn wie in der allgemeinen (kantischen) Erkenntnistheorie bedingen Anschauung und Begriff einander, in deren Zusammenwirken erst wahre Erkenntnis möglich ist. Begründet ist diese Doppelheit der Methode im Doppelcharakter des Kunstwerks, das als historische Erscheinung an Zeit und Raum gebunden bleibt, wohingegen es als rein künstlerisches Phänomen die absolute Lösung a priori gesetzter Probleme darstellt und sich damit über Zeit und Raum in die Sphäre unbedingter Geltung erhebt.

Wir haben die Hauptlinien von Panofskys Abhandlung eingehend nachgezeichnet, weil sie in mustergültiger Weise die inneren Beziehungen von Kunstgeschichte und Kunsttheorie aufzeigen und für die Versuche einer systematischen Kunstgeschichtsschreibung einen klaren Grundriß bilden. Wir sehen dabei in diesem Zusammenhang zunächst von der stofflichen Ausfüllung dieses begrifflichen Rahmens ab, die wir im nächsten Kapitel ausführlicher erörtern wollen. Wichtig ist, daß Panofsky den gesamten Kom-

Digitized by Google

plex der Kunstwissenschaft in vier große Disziplinen aufspaltet. Auf der Seite der reinen Begriffsforschung stehen die ästhetischen Disziplinen und die systematische Kunsttheorie; auf der Seite der Historie die empirisch beobachtende und die sinngeschichtlich interpretierende Methode. Diese sinngeschichtliche, auf das Kunstwollen im erkenntnistheoretisch-transzendentalen Sinne gerichtete Kunstgeschichte deckt sich nun im wesentlichen mit dem, was wir als Philosophie der Kunstgeschichte bezeichnen möchten. Allerdings nicht vollständig: erst die Verbindung von immanenter Stilinterpretation mit ihrer, gleichsam noch um eine Schicht der Erkenntnis tiefersteigenden geistesgeschichtlichen Deutung, die aus dem Vergleich mit der Entwicklung anderer Kulturgebiete zwar nicht gewonnen, wohl aber verdeutlicht und erhärtet werden soll, gibt uns das Recht, von einer philosophisch orientierten Kunstgeschichte zu sprechen. Damit berühren wir Probleme, die im einzelnen erst in den folgenden Kapiteln behandelt werden sollen. Aber die Grundrichtung ist schon jetzt klar: der Weg der Kunstgeschichte führt heute wieder von empirisch-historischer Begrenzung zur systematisch-begrifflichen Klärung der Kategorien und Grundgesetze der kunsthistorischen Entwicklung und weiter zur sinngeschichtlichen Erfassung des Kunstwollens, um schließlich in die kulturphilosophische Begründung der gesamten Kunstgeschichte einzumünden. Das Problem der Form entwickelt sich zum Problem des Sinnes. Damit berührt sich die neue Philosophie der Kunstgeschichte mit der konstruktiven Geschichtsphilosophie Hegels, freilich auf einer neuen, entwicklungsgeschichtlich gesehen höheren Stufe: bereichert durch die unendliche Fülle neuerschlossenen Tatsachenmaterials und verfeinert durch die immanente Begriffsforschung der neueren Kunstwissenschaft.

Digitized by Google

II. Kapitel.

Kunstgeschichte als Formgeschichte und das Problem der Grundbegriffe.

Wir wenden uns zunächst den kunstgeschichtlichen Theorien zu, die das Wesen der Kunst ganz oder vorwiegend in der formalen Gestaltung erblicken und demgemäß die Probleme der Formentwicklung in den Vordergrund der Betrachtung stellen. Die entscheidenden Anregungen hat die Kunstgeschichte auch in dieser Richtung von Alois Riegl empfangen. Nachdem es Riegl in seinem Werk „Stilfragen" gelungen war, an Hand eines herrschenden ornamentalen Formmotives die ununterbrochene Stetigkeit und innere Folgerichtigkeit des stilgeschichtlichen Verlaufes durch mehrere Jahrtausende überzeugend nachzuweisen, stellt er in seinem Hauptwerk über die spätrömische Kunstindustrie die Frage nach den leitenden Gesetzen der Entwicklung in den Mittelpunkt. Den äußeren Anlaß dazu bietet ihm die stilgeschichtliche Einordnung und Interpretation der spätrömischen Kunst, deren stilgeschichtliche Stellung als Zwischenglied zwischen antiker und mittelalterlicher Kunstentwicklung er in mustergültiger Weise herausgearbeitet hat. „Riegl leistete, indem er die auf Wandlungen des Kunstwollens beruhende kontinuierliche Entwicklung der antiken Kunst vom alten Ägypten bis zur spätrömischen Zeit innerhalb der einzelnen Kunstgattungen besonders aufwies, einen Dienst, der paradigmatische Bedeutung erlangte und eine grundsätzliche Wandlung in aller Wertbeurteilung herbeiführte." Riegl gliedert diese Entwicklung in drei große Phasen, die gleichsam eingespannt sind zwischen den beiden Grundbegriffen aller künstlerischen Gestaltung, die Riegl als „taktisch" und „optisch" bezeichnet. Diese beiden Kategorien sind in der menschlichen Psyche begründet und von den beiden Sinnen abgeleitet, die an den Schöpfungen der bildenden Kunst aktiv beteiligt sind: Tastsinn und Gesichtssinn. Mit diesen Sinnen sind nun bestimmte Darstellungsweisen eng verbunden: mit dem Tastsinn, der als das „Mittel zur Vergewisserung von der Undurchdringlichkeit der Außendinge" bezeichnet wird, die Vorherrschaft der Nahsicht, der Fläche, der Ebene; mit dem Augensinn dagegen die Neigung zur

Digitized by Google

Fernsicht, zu tiefenhafter Gestaltung und zur Wölbung der Flächen. So entspricht der taktischen Auffassung eine flächenhafte oder ebene, der optischen eine tiefenhafte oder räumliche Darstellungsweise. Diese leitenden Gesetze des Kunstwollens verwirklichen sich nun in der antiken Kunst in der Weise, daß am Anfang die taktische, am Ende die optische Gestaltung vorherrschen. Wahrt die altägyptische Kunst in der Strenge ihrer rein sinnlichen Auffassung von der stofflichen Individualität das Gesetz der Ebene und der Nahsicht unter Verzicht auf jede räumliche Gestaltung, so wird in der Kunst der römischen Kaiserzeit die Existenz des an den stofflichen Individuen haftenden, kubisch meßbaren Raumes zugestanden, so daß schließlich die Dinge in optischer Fernsicht verschwimmen. Zwischen beiden Phasen steht die klassische Kunst der Griechen, in der sich taktische und optische Elemente zu höherer Einheit verbinden. Es ist dabei aber bemerkenswert, daß die spätrömische Kunst jede Bindung an die Ebene aufgibt, ohne darum die Verbindung mit dem unendlichen Raum einzugehen — eine Leistung, die erst das Kunstwollen des christlichen Abendlandes vollbracht hat. Denn auch der Raum ist dem antiken Menschen wenn überhaupt, so nur als kubisch-stoffliche Größe faßbar.

Dieser Gegensatz des Taktischen und Optischen ist für Riegl das Grundproblem aller künstlerischen Gestaltung und damit zugleich aller kunsthistorischen Entwicklung im engeren, d. h. formalen Sinne. Er begegnet uns wieder in seinen Vorlesungen über die Entstehung der Barockkunst in Rom, die zwischen 1894—1902 in Wien gehalten wurden. Gerade die Entwicklung von Renaissance zu Barock offenbart ähnlich wie diejenige von klassischer zu später Antike den ganzen Spannungsreichtum dieser Polarität. Es ist darum kein Zufall, daß diese beiden Stilgegensätze immer von neuem zum Gegensatz systematischer Begriffsforschung geworden sind. Noch einmal vollzieht sich in der Neuzeit eine der antiken verwandte Entwicklung: in Michelangelos Mediceergräbern wird die taktische Ebene vom optischen Tiefraum durchbrochen und in Correggios Bildern siegt der bewußte Subjektivismus der optischen Gestaltung. In Riegls bewunderungswürdiger Untersuchung über das holländische Gruppenporträt wird endlich das gleiche Problem in unendlich feiner Abstufung der Übergänge noch einmal entwickelt und der Versuch gemacht, die unbedingte Gesetzmäßigkeit in der fortlaufenden Variation eines formal und zeitlich engumgrenzten Themas bis ins kleinste nachzuweisen.

Digitized by Google

Immer wieder klingt dieser Gegensatz in der neueren kunsthistorischen Systematik an: so vor allem in Schmarsows Werk „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft", einer umfangreichen und scharfsinnigen Auseinandersetzung mit Riegls „spätrömischer Kunstindustrie". Schmarsows großartiger Versuch, die Grundbegriffe der bildenden Künste auf streng deduktivem Wege aus dem Wesen des menschlichen Körpers zu gewinnen, steht hier im einzelnen nicht zur Erörterung, da er in den Bereich der allgemeinen Kunstwissenschaft gehört. Wesentlich für seine Systematik erscheint die Verknüpfung der drei Künste Architektur, Plastik und Malerei mit den auf die kinästhetischen Körpergefühle zurückgeführten ästhetischen Elementargefühlen: Rhythmus, Proportionalität und Symmetrie. Es sind Kategorien, von denen vor allem der Begriff des Rhythmus für die Betrachtung der mittelalterlichen Kunst und besonders der mittelalterlichen Architektur von entscheidender Bedeutung geworden ist. Um zu einer festen Grundlegung zu gelangen, sucht Schmarsow die Grundbegriffe aus dem Wesen der einzelnen Künste zu gewinnen und kommt so zu den drei Oberbegriffen der Raumgestaltung, der Körpergestaltung und der Flächengestaltung. Zwischen körperlicher und flächenhafter Gestaltung, d. h. also zwischen Plastik und Malerei, steht das Relief, in dem sich optische und haptische Werte durchdringen. Diese Verankerung der Grundbegriffe in den einzelnen Kunstgattungen ist Schmarsows bahnbrechende Leistung.

Sowohl Riegl als Schmarsow beschränken sich aber nicht auf die Untersuchung der Formgesetze. Riegls Kunstwollen ist ein Begriff von eminenter geistesgeschichtlicher Tragweite. Und Schmarsow hat stets von neuem auf die innere Verbundenheit von Kunst und Kultur, auf die innere Verwandtschaft aller geistigen Äußerungen hingewiesen. Die rein formale Betrachtungsweise in den Mittelpunkt der kunsthistorischen Erörterung gerückt zu haben, ist das Verdienst Heinrich Wölfflins. Wie schon hervorgehoben wurde, kommt Wölfflin aus dem Kreise um Konrad Fiedler, und der Eindruck der strengen Kunstauffassung des Marées-Kreises ist für seine Anschauung vom Wesen des Künstlerischen entscheidend geworden. Andererseits hat Jakob Burckhardts formanalytische Betrachtung ihn auf das stärkste beeinflußt. Dazu treten schließlich die Anregungen, die Wölfflin von der Psychologie empfing, und zwar sowohl von Lipps wie von Dilthey. So wird er zum unerreichten Meister der formalen Interpretation. Seine Beschreibungen der Werke der klassischen Kunst — der italienischen

Digitized by Google

sowohl als auch der deutschen (Dürer) — sind heute selbst klassisch geworden. Als echter Schüler Burckhardts geht Wölfflin stets vom unmittelbar sinnlichen Erlebnis des Kunstwerks aus, um freilich dann immer wieder zu einer begrifflichen Formulierung zu gelangen. So wird er zum Begründer der „Kunstgeschichte ohne Namen". Praxis und Theorie, künstlerische Intuition und wissenschaftliche Abstraktion, Anschauung und Begriff, Geschichte und Systematik durchdringen sich in seinen Werken in einzigartiger Weise. Und es ist tief bezeichnend, daß er erst sehr spät zu einer Zusammenfassung seiner theoretischen Erkenntnisse gekommen ist. Mit seinen „kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" hat Wölfflin — nicht zuletzt durch die Meisterschaft der Formanalyse und die lebendige Klarheit des sprachlichen Ausdrucks — die gesamte kunstgeschichtliche Forschung auf das stärkste beeinflußt und zum Teil ganz in seine Richtung umgebogen.

Was Wölfflin erstrebt, hat er selbst klar ausgesprochen: er will „die Geschichte des künstlerischen Sehens" der abendländischen Menschheit klären. Diese Geschichte soll an den einzelnen Werken abgelesen werden. Wölfflin selbst fühlt sich als Mittler zwischen Werk und Betrachter. Es geht ein starker pädagogischer Zug durch seine sämtlichen Schriften und nicht zuletzt durch die „kunstgeschichtlichen Grundbegriffe", worauf Timmling mit Recht hingewiesen hat. Wölfflin will das Sehen lehren, er will das Auge führen, damit es das Kunstwerk richtig zu lesen vermag. Diese erzieherische, bildende Aufgabe ist ihm, dem großen Lehrer, wichtiger als ein geschlossenes und fest begründetes System. Seine Begriffe werden nur soweit geschliffen, als es zur richtigen Bildeinstellung nötig ist.

Man muß sich dies vor Augen halten, wenn man seine „Grundbegriffe" richtig verstehen will. Das Werk führt den Untertitel „Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst". Das bedeutet bereits eine Einschränkung: es geht Wölfflin gar nicht — wie etwa Schmarsow — um d i e Grundbegriffe d e r Kunstwissenschaft, sondern um die Feststellung letzter — nicht einmal d e r letzten Grundbegriffe für die neuere Kunst. So berührt sich seine Fragestellung mit der Wickhoffs, Schmarsows und besonders Riegls, dessen Begriffspaar optisch — taktisch für ihn richtunggebend war. Ausgangspunkt der Betrachtung ist der Gegensatz von Klassik und Barock, die als an sich gleichwertige, generell andere Stile aufgefaßt werden. Typus und Typus werden miteinander verglichen und daraus die grundlegenden Kategorien abgeleitet. Dabei wird von

Digitized by Google

jeder Analyse des Ausdrucks abgesehen: die Kunst wird hier weder als Schöpfung eines einzelnen, eines Volkes oder einer Zeit betrachtet, sondern gleichsam an sich, als reine, vom Leben abgelöste Form. Der Einfluß Fiedlerscher Ideen ist hier unverkennbar. Auf rein empirischem Wege gelangt Wölfflin somit zu den fünf Begriffspaaren: linear — malerisch, Fläche — Tiefe, geschlossene Form — offene Form, Vielheit — Einheit, absolute und relative Klarheit des Gegenständlichen. Es sind Kategorien der Anschauung, die untereinander verwandt sind und in deren Gegensatz sich der Wandel der Schönheitsempfindung zweier Zeitalter ausdrückt, Grundbegriffe einer „innerlich weiterarbeitenden Formgeschichte".

Läßt sich nun aus diesen, zunächst nur für den Gegensatz Klassik — Barock geltenden Grundbegriffen die Entwicklung der gesamten Kunstgeschichte erklären? Wölfflin hat auch diese Frage wenigstens angedeutet. Schon Burckhardt und Dehio haben darauf hingewiesen, daß jeder abendländische Stil den Weg von der Klassik zum Barock durchläuft. Wölfflin selbst bemerkt, daß zwischen Hochgotik und Spätgotik ein ähnliches Verhältnis besteht wie zwischen Renaissance und Barock. Eine natürliche Logik durchwaltet den Wandel des Sehens, die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen kann nicht umgekehrt gedacht werden: jede Form arbeitet gleichsam zeugend weiter nach Gesetzen, die der Kunst immanent sind. Immer wieder hebt Wölfflin diese Eigengesetzlichkeit der Kunstentwicklung hervor. Dabei verschiebt sich der Schwerpunkt nach der besonderen Begabung der einzelnen Völker: eignet dem Romanen die Neigung zum Linearen — im Sinne Wölfflins —, so reagiert der Germane stärker auf die Reize des Malerischen. Die Verlagerung des künstlerischen Schwergewichts nach Norden, die sich im Zeitalter des Barock und Rokoko vollzieht, ist nicht durch äußere Ereignisse, sondern ausschließlich durch den inneren Wandel der Form bestimmt, der sich der Rasse und Völker gleichsam nur als Werkzeuge zu seiner Verwirklichung bedient.

Was ist nun das Positive an Wölfflins Werk? Wir erblicken es einmal in der unbedingten folgerichtigen Einstellung auf das Problem der Form, die es Wölfflin ermöglichte, das Wesen der formalen Entwicklung in größtmöglicher Schärfe herauszuarbeiten; weiterhin in der Feinheit und Kraft der formalen Analyse, die das Wesen des jeweiligen Kunstwerks mit unfehlbarer Sicherheit erfaßt, sowie in der Klarheit und Ebenmäßigkeit der Sprache, in der ein auf feinster künstlerischer Empfindung basieren-

Digitized by Google

des Einfühlungsvermögen ihren entsprechenden Ausdruck gefunden hat. Weitere Vorzüge des Werkes hat Timmling hervorgehoben: es ist Wölfflin gelungen, in seinen Untersuchungen die stilästhetischen Kategorien für Renaissance und Barock aufzufinden; dazu eine Fülle von Anregungen, von Andeutungen entscheidender Probleme, wie sie besonders in den letzten Kapiteln enthalten sind.

Der beste Beweis für die Fruchtbarkeit der Wölfflinschen Gedankengänge ist ihre auch heute noch unabsehbare Wirkung auf die kunsthistorische Forschung. Dagegen ist von kunsttheoretischer Seite vielfach scharfe Kritik an ihnen geübt worden. So hat Timmling die Bedingtheit der Wölfflinschen Grundbegriffe betont, indem er darauf hinweist, daß sie noch zu stark vom Gegensatz Klassik — Barock leben, „zu personal", „zu komplex" seien, um wirkliche letzte Grundbegriffe der Kunstgeschichte zu bilden: Timmling bezeichnet sie als „stilästhetische Kategorien" und stellt ihnen die „vorstilistischen", an jedem Kunstwerk aufzufindenden Kategorien Frankls gegenüber. Und in ähnlicher Weise hat Panofsky den Begriffen Wölfflins die kategoriale Bedeutung abgestritten, da sie a priori nicht zu begründen sind. Sie gehören nach Panofsky in das Reich der Charakterisierungsbegriffe, werden freilich als solche wiederum nicht dem Reichtum der künstlerischen Erscheinungen gerecht. Und ebenso versagen diese Begriffe als Erklärung: lineares oder malerisches Sehen sind nicht Stilursache, sondern Stilphänomene, die der Erklärung bedürfen.

Am eingehendsten hat sich Wulff mit Wölfflins Grundbegriffen auseinandergesetzt. Wie Timmling und Panofsky betont auch er, daß Wölfflins Kategorien keine Allgemeingültigkeit besitzen — ja daß nicht einmal der Versuch gemacht sei, eine stilgeschichtliche Parallele zu der Entwicklung von Renaissance zum Barock nachzuweisen. Weiterhin vermißt Wulff jede psychologische Begründung der Grundbegriffe und eine Auseinandersetzung mit Schmarsows kunstwissenschaftlichem System. Den größten Rückschritt gegen die kunstwissenschaftliche Begriffsbildung Riegls und Schmarsows erblickt Wulff darin, daß bei Wölfflin der Grundbegriff des Plastischen ausfällt. In engster Anlehnung an Schmarsow erklärt Wulff das Wesen des Plastischen als „diskursive Formvorstellung, die sich aus Erfahrungen der Gebiete des Tastens und Sehens zusammensetzt". Dabei muß das Wesen des Plastischen aus dem Wesen der körperbildenden Kunst der Plastik ab-

Digitized by Google

geleitet werden, über die das Plastische freilich weit hinausgreift auf die übrigen Künste. Statt dessen bezeichnet Wölfflin das Lineare als den Gegensatz zum Malerischen — aber das Lineare im Sinne Wölfflins ist nur das Plastische auf die Fläche übertragen, „das Plastische in optischer Erfüllungsform, d. h. auf graphischen Ausdruck gebracht". Ist somit das Lineare in diesem Sinne als Kategorie unzureichend, so vermag es noch weniger als Träger rhythmischer Werte und als symbolischer Ausdruck innerer Gefühle einen Gegensatz zum Malerischen zu bilden. Für das Lineare im Sinne formaler Klärung und Isolierung ist das Plastische Oberbegriff — der bei Wölfflin aber auf Grund einseitig optischer Einstellung durch den Unterbegriff ersetzt wird.

Auch der Begriff des Malerischen ist nur bedingt richtig. Vor allem hat Wölfflin das Relief und seine eigenartige Stellung zwischen Flächenkunst: Malerei, Zeichnung und Rundplastik vernachlässigt. So ist ihm auch der wahre Gegensatz der räumlichen Gestaltung entgangen, in der sich nicht einfach flächenhafte und tiefenhafte, sondern „reliefmäßige Schichtung der Pläne" und tiefenräumliche Gestaltung gegenüberstehen. Das Kubische wird zu gering bewertet: hier ist der hemmende Einfluß Hildebrandtscher Anschauungen zu spüren, dessen einseitige Hervorhebung des optischen Elementes wiederum Timmling im Zusammenhang mit Wölfflins Grundgedanken sowie besonders einleuchtend Franz Landsberger in seinem Buch „Vom Wesen der Plastik" kritisiert haben.

Unklar bleibt auch — wie Wulff nachweist — Wölfflins Begriff des Dekorativen, der bald als Gegensatz zum Tektonischen, bald als Widerspiel des Imitativen gefaßt wird, wobei der Gegensatz zum Tektonischen gar kein polarer, sondern nur ein empirischer ist. Wenn andererseits Wölfflin im Dekorativen die treibende Kraft der Entwicklung sieht, so hebt Wulff dagegen die Bedeutung des ewig sich wandelnden allgemeinen Lebensgefühls für die Stilentwicklung hervor. Die Kategorien Vielheit und Einheit endlich möchte Wulff durch die Begriffe Koordination und Subordination ersetzt wissen.

Völlig ablehnend steht Wulff zu Wölfflins Erklärung der künstlerischen Entwicklung als eines rationellen psychologischen Prozesses. Es gibt überhaupt keine Geschichte des menschlichen Sehens. Hier trifft sich Wulff mit Panofsky: das Sehen verändert sich nicht und vermag daher auch die Veränderung der Kunstformen nicht zu erklären. „Der Mensch schaut in allen Zeiten in

Digitized by Google

gleicher Weise die Welt an." Bei dieser Grundfrage macht sich Wölfflins Verzicht auf eine Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der neueren Psychologie besonders bemerkbar. So bemerkt Wulff: „Die Spaltung der Anschauungsweisen tritt gar nicht in den Wahrnehmungsakten, sondern erst in den reproduktiven Vorgängen ein und beruht auf der Differenzierung der individuellen Begabungstypen". Mit anderen Worten: nicht das rezeptive Sehen, sondern die aktive Gestaltung ist das Entscheidende, und hinter der Gestaltung steht der gestaltende Mensch. Damit nähert sich Wulff Gedankengängen, die in der jüngsten Phase der kunsttheoretischen Forschung wieder einen breiten Raum gewonnen haben. Zwei Begabungstypen sind zu unterscheiden: erstens der sensorisch-motorische Typ, der die Naturform plastisch bis zur Verstarrung verhärtet, zweitens der sensorisch-visuelle Typ, der sie malerisch erweicht und verflüssigt. So wird die Kunstgeschichte zum Kampf der beiden Prinzipien, und zwar in dem Sinne, daß am Beginn das Plastische steht — als reine Plastik und reine Flächenzeichnung. Erst mit der fortschreitenden Verfeinerung von Auge und Verstand erwacht der Sinn für die malerische Form, dessen Unterscheidung von Erscheinung und Gegenstand eine genaue Parallele zur Entfaltung des abstrakten Denkens bildet. In der neueren Kunstgeschichte laufen beide Ströme nebeneinander her, selbst im Barock, den Wölfflin ausschließlich malerisch sieht, durchdringen sich beide Ströme. So bildet die Entwicklung der bildenden Kunst in Wahrheit eine zwischen den parallelen Richtungen der Begabungstypen fortlaufende, unregelmäßige Wellenlinie. Damit berühren wir die Frage eines periodischen Ablaufs der Entwicklung, dessen Zweitakt — nach Wölfflin vom Tektonischen zum Malerischen — Wulff lieber durch den Dreitakt Tektonisch — Plastisch — Dekorativ ersetzen möchte. Wichtiger aber als die Periodizität ist die Verbundenheit der Kunstentwicklung mit der jeweiligen Kulturlage, die sich im Ganzen der Entwicklung als der Prozeß einer fortschreitenden Vergeistigung darstellt.

Wölfflins Grundbegriffe reichen also nach Wulffs Ansicht nicht aus, um eine innere Gesetzmäßigkeit der Kunstentwicklung zu begründen. Auch die rassenhaften und nationalen Begabungen drängen entweder zur plastischen oder malerischen Gestaltung, und auch hier muß der Begriff des Linearen versagen. Rassemäßig gesehen, spaltet sich die Kategorie des Linearen in zwei scharf unterschiedene Begriffe, die zwei entgegengesetzten Gestaltungsprinzipien entspringen. Dient die Linie im Süden der Klarheit

Digitized by Google

der Form, so wird sie im Norden zum Ausdrucksmittel innerer Gefühle. Imitative und emotionale Gestaltung sind die rassenpsychologischen Kategorien, die sich mit den formalen Grundbegriffen zu einem komplizierten Entwicklungsbilde verflechten. Noch einmal verweist Wulff auf Schmarsows von den Kunstarten abgeleitete und psychologisch fest fundierte Kategorien.

Die Einseitigkeit der formalen Betrachtung hat Schmarsow dem Buche Wölfflins besonders zum Vorwurf gemacht. Sehr scharf bezeichnet er Wölfflins Kategorien, denen er die Verwischung der Grenzen der einzelnen Künste vorwirft, als „stilkritische Werkzeuge persönlichen Gebrauches". Die Neigung zu begrifflicher Antithetik unterdrückt die Übergänge des historischen Geschehens zugunsten einer grellen Schwarzweiß-Wirkung. Der Gegensatz des Linearen und des Malerischen bedeutet eine unzulässige Einengung der grundlegenden Polarität aller künstlerischen Gestaltung auf die Flächenkunst. Der Begriff des Malerischen kann nur von der Malerei her verstanden werden. Entscheidend ist der Wert, in dem sich die Malerei verwirklicht: das Bild. Im Bild wird die Einheit zwischen Körpern und Raum, der Zusammenhang zwischen den Dingen der Welt und mit der Welt erreicht. Dazu kommt ein dichterisches Moment, das die Malerei für Schmarsow zur Schwesterkunst der Dichtung stempelt: der mimische, motivierte Zusammenhang, die Erzählung, die Handlung. Erst später erweitert sich der Blick über das Interesse am Stofflichen hinaus auf die Werte der Natur und ihrer formalen Erscheinungen: Luft, Licht, Farben. Gibt das plastische Bildwerk das Dasein, die ruhende Existenz, so vermittelt das Bild die Werte des Lebens, die Einheit von Mensch und Umwelt als eine höhere Stufe der seelischen und geistigen Verarbeitung der Welt. So erscheint als Gegensatz zum Malerischen das Plastische; spiegelt sich in der Malerei das Universum, so gewinnt in der Plastik das Individuum, der Wert des Individuellen, seine reinste Gestalt. Mimik und Poesie sind die Künste, denen die Malerei innerlich verwandt ist: vom gemalten Abbild der Mimik führt der Weg zur Darstellung des dichterischen Inhaltes. Damit weist die Untersuchung des Wesens der bildenden Künste und ihrer Grundbegriffe immer wieder auf das Verhältnis zu den übrigen Künsten, d. h. in das Gebiet der allgemeinen Kunstphilosophie.

Diesen Gedankengängen in vielem verwandt erscheint die Kritik, die Bernhard Schweitzer an Wölfflins Grundbegriffen geübt hat. Auch für Schweitzer bildet der Gegensatz des Linearen

Digitized by Google

und des Malerischen keine absolute Polarität, auch für ihn ist der logische Gegensatz des Malerischen das Plastische. Wie Schmarsow leitet auch Schweitzer die Kategorien des Plastischen und des Malerischen aus den entsprechenden Einzelkünsten ab, um dann freilich zu einer abweichenden Wesensbestimmung zu gelangen, die man — im Gegensatz zu der vom Menschen her gewonnenen Schmarsows — als eine streng phänomenologische bezeichnen könnte. Gibt die Plastik — nach Schweitzer — die allseitige Begrenzung im unbegrenzten, dreidimensionalen Raum, so will die Malerei die Darstellung einer unbegrenzten Vielheit in der begrenzten, zweidimensionalen Fläche. Mit anderen Worten: die Plastik trennt, isoliert — die Malerei verbindet, gruppiert. Die Mittel der plastischen Grenzbestimmung sind quantitativ: im Raum bildet die Fläche, in der Fläche die Linie die Begrenzung der Form. Die Mittel der malerischen Darstellung sind qualitativer Art: Farbe und Licht. Wie für Schmarsow und Wulff ist auch für Schweitzer die Plastik die grundsätzlich ältere Kunst. So gelangt er zu einem Rhythmus von plastischen und malerischen Perioden in der antiken Kunst. Auf den streng plastischen Stil der Ägypter folgt die malerische Kunst der mesopotamischen Völker; die Perser wiederum betonen das Plastisch-Gegenständliche, dafür fehlt in der kretisch-mykenischen Kultur fast völlig die Rundplastik und in der Formgebung herrscht die Vorliebe für schwingende Bewegung und malerische Buntfarbigkeit. In der griechischen Kunst schlägt das Pendel wieder nach der Seite des Plastischen aus — Statue, plastische Freiraumbühne —, um sich in der spätrömischen Kunst wieder nach der Seite malerisch-räumlicher Gestaltung hin zu bewegen.

Der von Wölfflin vernachlässigte Begriff des Plastischen wird besonders von den Archäologen betont, da er gerade für die Entwicklung der antiken Kunst von fundamentaler Bedeutung ist. Die Frage einer Übertragbarkeit der Wölfflinschen Kategorien auf die Kunst des Altertums ist von Gerhard Rodenwaldt erörtert worden. Dabei ergibt sich schon ein grundsätzlicher Unterschied zwischen antiker und moderner Entwicklung: nicht die Antithese Klassik — Barock, sondern die Antithese Archaik — Klassik bildet den Hauptgegensatz innerhalb der Antike. Die Antike kennt keinen Barock im Sinne Wölfflins: auch die scheinbar barocken Spätwerke der antiken Plastik bleiben innerhalb der Bindung des Plastisch-Linearen und stehen darin der Skulptur des Mittelalters näher als der Bildnerei der Neuzeit. Selbst die bewegte, anscheinend malerische Gruppe des Farnesischen Stiers ist als reine

Digitized by Google

Körperplastik empfunden. Und ebenso dringt die Malerei der Spätantike niemals zum reinen Illusionismus vor, da alle illusionistisch-malerischen Elemente stets der klaren Körperbildung untergeordnet werden. Die spätantike Baukunst endlich erreicht niemals die Überfülle und Bewegtheit der barocken Architektur und der Innenraum wahrt stets die plastische und lineare Klarheit. So ist auch die Kunst der Spätantike im letzten Grunde von klassischem Geiste erfüllt: sie ist Steigerung, aber nicht, wie der Barock des 17. Jahrhunderts, Widerspiel der klassischen Kunst. Der Unterschied ist gradueller, nicht prinzipieller Art. Auch für die Spätantike bleibt die positive, lebendige Begabung des Griechen für das Plastische und Lineare ausschlaggebend.

Auch von seiten der Architekturtheorie sind Wölfflins Grundbegriffe kritisch beleuchtet worden. Und auch hier wiederholt sich der Vorwurf einer allzu einseitigen Einstellung auf die Kunst der Fläche, die Malerei. So weist Fritz Schumacher mit Recht darauf hin, daß Wölfflins Kategorien nur den bildmäßigen Wirkungen der Architektur gerecht werden, ohne die Struktur des Bauwerks zu erfassen. Vom städtebaulichen Standpunkt aus gesehen, verschiebt sich das Bild um ein beträchtliches: Mittelalter und Frührenaissance, auf der anderen Seite Hochrenaissance und Barock rücken in eine Ebene. Wird bis zur Frührenaissance das Gefüge der Bauten nicht als ein Räumliches gedacht, so beginnt mit der Hochrenaissance die Ordnung nach festen Achsensystemen, die im Barock weitergeführt und vollendet wird. „Die Baukunst stellt nicht mehr bloß Massen in die Unendlichkeit des Raumes ... sie beginnt, die Unendlichkeit des Raumes selbst zu gestalten." Damit scheint uns das wesentlichste Moment der modernen Raumgestaltung herausgeschält zu sein: das zweidimensionale künstlerische Empfinden — das, wie wir hinzufügen dürfen, auch die bildende Kunst des Mittelalters beherrscht — wird zum Dreidimensionalen. So besteht Wölfflins Gegensatz von vielheitlicher und einheitlicher Gestaltung zu Recht, nur daß die Grenze nicht am Beginn des Barock, sondern am Anfang der Hochrenaissance zu ziehen ist. Unhaltbar ist dagegen — im Sinne der städtebaulichen Betrachtungsweise — der Gegensatz von Klarheit und Unklarheit: gerade umgekehrt führt der Weg, aus der ungeordneten Vielheit wird die geordnete, einheitliche Klarheit räumlicher Komposition, die in den Städtebildungen des Barock ihre vollkommenste Verwirklichung erfährt. Wiederum rächt sich hier Wölfflins Art der parallelen, grenzverwischenden Betrachtung, seine Vernach-

Digitized by Google

lässigung der Eigenart der einzelnen Künste. Wer die Architektur bildhaft sieht, erfaßt nur ihre Oberfläche: im räumlichen Erleben steht der Betrachter nicht außerhalb des Bildes, sondern mitten darin. Schumacher sieht im Bauwerk das Ergebnis einer Auseinandersetzung optischer und rhythmischer Kräfte, die im Gesamt-Kunstwerk des Barock zu absoluter Einheit verschmelzen. Das Verhältnis der Kunst zur Raumempfindung: das ist — nach Schumacher — das Grundproblem aller kunstgeschichtlichen Theorie. Aber erst von der Architektur, „der Mutter der Künste", aus ist ein umfassender Blick auf die Gesamtentwicklung möglich; sucht Wölfflin von der Malerei aus Plastik und Architektur zu erfassen, so fordert Schumacher den umgekehrten Weg.

Die Kritik, die an Wölfflins „Grundbegriffen" geübt worden ist, hat die kunstgeschichtstheoretische Forschung zweifellos gefördert. Es muß aber betont werden, daß die als besondere Schwäche gerügte Beschränkung auf das Formale in methodischer Hinsicht gerade eine Stärke der Wölfflinschen Untersuchungen darstellt. Denn ohne diese gewollte Einseitigkeit wäre es Wölfflin gar nicht möglich gewesen, seine Kategorien in voller Schärfe herauszuarbeiten und damit eine neue, ungemein fruchtbare Art der Kunstbetrachtung zu begründen, die für jede künftige stilphänomenologische Forschung grundlegend ist. Wölfflin selbst hat die Frage des Sinnes oder, wie er es nennt, des Ausdrucks, wiederholt angerührt, sie aber aus methodischen Gründen aus seiner Untersuchung wohlweislich ausgeschaltet. Und in einem ähnlichen Sinne ist auch die Beschränkung auf die beiden Stilphasen Renaissance und Barock zu verstehen. Wer von den Wölfflinschen Kategorien apriorische Geltung fordert, verkennt ihren Grundcharakter und verlangt etwas von ihnen, was Wölfflin grundsätzlich gar nicht beabsichtigte. Ausgezeichnet hat Friedrich Kreis in seiner Abhandlung „Der kunstgeschichtliche Gegenstand" das Wesen der Wölfflinschen Kategorien charakterisiert: „Die Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe Wölfflins sind also weder Angelegeuheit einer rein theoretischen Abstraktion, noch gehören sie in das Gebiet einer völlig unreflektierten Empirie. Sie stehen vielmehr in der Mitte zwischen empirischer Untersuchung und methodologischer Besinnung." Dabei ruht der Hauptwert auf dem Empirischen — in rein theoretischer Hinsicht hat Wölfflin seine „frühen positivistischen Anschauungen" nicht völlig überwunden. Hier trifft sich Kreis mit Schmarsow, Wulff, Panofsky und anderen, und hier scheint uns tatsächlich ein Problem zu liegen, das noch weiterer Klärung be-

Digitized by Google

darf. Nicht das — wie wir sahen, methodisch durchaus berechtigte — Zurücktreten des Ausdrucksproblems gegenüber dem Formproblem ist dabei das Entscheidende, sondern gewisse, aus der einseitig optischen Einstellung Wölfflins sich ergebende Schwächen seiner Kategorienlehre. Dahin gehört in erster Linie die Frage nach dem Plastischen, das bei Wölfflin gewissermaßen nur als Nebenbegriff des Linearen auftritt und damit den Charakter einer selbständigen Formkategorie einbüßt. Es erscheint uns als eine der wichtigsten Aufgaben kunstgeschichtsphilosophischer Forschung, die Begriffe des Malerischen, des Linearen und des Plastischen zu überprüfen und ihr Verhältnis zueinander im Verlaufe der Kunstgeschichte zu entwickeln.

Das sind freilich Bedenken, die den Wert von Wölfflins schöpferischer Leistung nicht zu mindern vermögen. Und noch weniger wird ihre Bedeutung erschüttert durch den Einwand von historischer Seite, die stilgeschichtliche Betrachtung logisiere und rationalisiere den irrationalen Ablauf der Kunstgeschichte. Sehr richtig bemerkt Kreis, daß es sich bei der Methode der formalen Stilgeschichte um Rickerts „relativ historische Begriffsbildung" handle, „die das mehreren realen Gegenständen gemeinsame historisch wesentliche Sinngebilde zu ihrem Erkenntnisziel hat". „Man hat daher das irreale Sinngebilde des Stils als das Mittel zu betrachten, das die Kunstgeschichte in den Stand setzt, jederzeit die für den Ablauf des realen historischen Geschehens wesentlichen Gesichtspunkte im Auge zu behalten. Wie sich die Geschichte des philosophischen Gedankens der wesentlichen Momente dieser Geschichte besonders dadurch eindeutig und klar bewußt wird, daß sie die historische Abfolge der philosophischen Systeme als eine Geschichte bestimmter theoretischer Probleme zu begreifen sucht, so muß es auch der Kunstgeschichte als einer Geschichte der formalen stilistischen Probleme in besonders hervorragendem Maße gelingen, die entscheidenden Gesichtspunkte des kunsthistorischen Geschehens zur Darstellung zu bringen." Besser kann der kunstgeschichtsphilosophische Charakter der stilgeschichtlichen Methode im allgemeinen und der formalen Betrachtungsweise Wölfflins im besonderen nicht umschrieben werden.

Den Mangel einer systematischen Zusammenfassung der Grundbegriffe hat niemand klarer erkannt als Wölfflins bedeutendster Schüler Paul Frankl. Wie Wölfflin, ist auch Frankl vorwiegend formal eingestellt, ohne aber das Problem des Sinns — in der Bankunst des Zwecks — zu vernachlässigen. Allerdings mit einer

Digitized by Google

wesentlichen Einschränkung: es geht Frankl nicht um die Wandlung der Form in allen Künsten, sondern zunächst ausschließlich um die Entwicklungsphasen der Baukunst, so daß jede Möglichkeit einer Grenzverwischung von vornherein ausgeschaltet ist. Darin trifft sich Frankl mit Schmarsow, dessen aus den einzelnen Kunstarten abgeleiteten Grundbegriffe in Frankls Elementen wiederkehren. Diese Elemente des Bauwerks sind: Raumform, Körperform, Bildform — zu denen Frankl als viertes Element die Zweckform hinzufügt. „Diese aufspaltende Analyse liegt vor allen Stilfragen, ebenso vor allen ästhetischen Fragen — ‚jede Scheune hat diese vier Elemente' —, die ästhetischen Eigenschaften können ihm anhaften, koordinieren sich ihm nicht als fünftes Element." In jedem dieser Elemente liegt nun wesensgesetzlich eine polare Möglichkeit beschlossen: die Gestaltung des Raumes kann entweder additiv oder divisiv sein; die Körperform kann entweder als Kraftzentrum oder als Durchgangspunkt von Kräften erscheinen; die Bildform wird als einbildig oder vielbildig unterschieden; die Zweckform endlich beruht auf der Zweckgesinnung, die entweder freiheitlich oder gebunden ist. Diese antithetischen Begriffspaare sind also nicht mehr, wie diejenigen Wölfflins „aufgerafft", sondern aus den Elementen abgeleitet und damit logisch begründet. Die Verwirklichung dieses Begriffssystems in der Entwicklung der neueren Baukunst nachgewiesen zu haben, ist Frankls großes Verdienst. Indem er — im Gegensatz zu Wölfflins optischer Einstellung — von der Struktur des einzelnen Bauwerks, also zunächst von der Gestaltung des Grundrisses ausgeht, gelingt es ihm, eine Entwicklung von wunderbarer innerer Folgerichtigkeit aufzuzeigen. So führt der Weg von der Renaissance zum Barock und weiter zum Rokoko in räumlicher Beziehung von isolierender Addition zu verschmelzender Division, in plastischer Hinsicht vom aktiven Kraftzentrum zum passiven Kraftdurchlaß, in der Bildwirkung von einbildiger zu vielbildiger Auffassung, in der Zweckgesinnung von menschlicher Freiheit zu religiöser Gebundenheit. Ist der Unterschied zwischen Renaissance und Barock grundsätzlicher Art, so sind Barock und Rokoko nur graduell unterschieden: das Rokoko ist nur die äußerste Steigerung der barocken Stilprinzipien, die sich ebenso wie die der Renaissance auf ein letztes, oberstes Strukturprinzip zurückführen lassen. Mündet die klassische Begriffsreihe: additiv — aktiv — einbildig — frei in den Oberbegriff des Totalen, so führt die barocke: divisiv — passiv — vielbildig — gebunden zum Oberbegriff des Partiellen. Mit anderen Worten:

Digitized by Google

das Stilwollen der Renaissance ist auf die Totalität, auf die Vollendung gerichtet, das Stilwollen des Barock auf die Partialität, auf die Beziehung zum Unendlichen. Damit hat Frankl die beiden Pole architektonischer Gestaltung aufgewiesen, zwischen denen die Entwicklung der neueren Architekturgeschichte verläuft und deren Gültigkeit für andere Stilfolgen er in seinem Werk über die Baukunst des Mittelalters nachzuweisen versucht hat. Der Gegensatz zwischen Renaissance und Barock wiederholt sich noch einmal — nach Frankl — in dem Gegensatz zwischen Romanik und Gotik: nur die Morphologie ist eine andere, der Stilwandel von totaler zu partieller Gestaltung bleibt dagegen der gleiche — eine These, die freilich von anderer historischer Seite bestritten worden ist. Fraglich erscheint die Verbindlichkeit der Franklschen Kategorien für die darstellenden Künste: hier muß an die Stelle der Zweckform der schwierige Begriff des Sinngehaltes treten. Und wenn bei der Architektur die Raumform an erster Stelle steht, so müßte für die Plastik die Körperform, für die Malerei die Bildform an diese Stelle rücken, wobei es fraglich erscheint, ob die jeweiligen Polaritäten aktiv — passiv bzw. einbildig — vielbildig ihre entscheidende Geltung behalten. Hier liegen Probleme, deren Lösung wir von Frankls großem, heute noch in Arbeit befindlichen kunstwissenschaftlichen System erwarten dürfen.

Schon in einer kleineren Untersuchung über den Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginns erwies sich der Begriff des Stiles als mehrdeutig. In einem längeren Vortrag über Stilgattungen und Stilarten hat Frankl die dreifache Bedeutung des Stilbegriffs herausgearbeitet. Er unterscheidet figuralen Stil, kompositiven oder polaren Stil und Qualitätsstil, neuerdings treffender „Harmoniestil" genannt. Besonders wichtig erscheint uns die scharfe Trennung von figuralem und kompositivem Stil. Der figurale Stil bezeichnet den Stil im morphologischen Sinne; grundlegend ist die „Gleichformigkeit" der „Figuren" oder „Bestandstücke". So hat jeder historische Stil seine ihm allein eigene Morphologie. Auf der anderen Seite steht der kompositive Stil, der durch den Wölfflinschen Grundgegensatz klassisch—barock bestimmt ist. Er bezieht sich auf das Verbindungsprinzip zwischen den Bestandstücken. Dieses Verbindungsprinzip, das einen polaren Charakter trägt, kann dreierlei erfassen: erstens die Größe, zweitens die imaginären Materialien, drittens die Relation zur Umgebung. Chaotisch nennt Frankl einen Stil, wenn das Verbindungsprinzip der Größen dem Zufall überlassen bleibt, kosmisch dagegen, wenn

Digitized by Google

es von einer bestimmten Ordnung durchwaltet ist. Die Materialien des Baues können entweder struktiv, d. h. statisch-selbständig, oder textil, d. h. statisch-unselbständig, an einem Strukturgerüst Halt suchend, aufgefaßt werden. In seinem Verhältnis zur Umgebung kann das Kunstwerk in sich geschlossen, abweisend, total oder sich öffnend, sich auflösend, partiell sein. Die kosmisch-strnktiv-totale Gestaltung ergibt den reinen Seinstil, die chaotisch-textil-partielle den reinen Werdenstil. Beide, Seinstil und Werdenstil, sind Idealfälle, Mischungen sind sehr wohl möglich: so ist die gotische Kathedrale zugleich struktiv und partiell, gehört also beiden Stilen an. Schwierig erscheint uns der dritte Begriff des Harmoniestils, der zum Problem der Periodizität hinüberführt. Der Harmoniestil gliedert sich in drei Stufen: unterreif — reif — überreif. Den Grad der Reife erreicht ein Stil dann, wenn alle Stilprinzipien in völliger Reinheit zusammenklingen.

Der Zentralbegriff des Franklschen Systems ist der Begriff des kompositiven Stils mit seiner dreifachen Antithetik. Er ist entwickelt an der Architektur, umfaßt aber sämtliche Künste. Den außerformalen Faktoren — kulturellen und geistigen — spricht Frankl nur eine bedingte Bedeutung für die Kunstentwicklung zu. Die „geistesgeschichtliche Prospektmalerei" wird entschieden abgelehnt. Das geistige Element steht nicht hinter dem Kunstwerk — es ist in ihm enthalten. „Die immanente Entwicklung der Gesinnung ist ablesbar aus der Entwicklung jedes Teilgebiets der menschlichen Kultur." So vermag die Geistesgeschichte — im günstigsten Fall — nur das zu bestätigen, was der Kunsthistoriker bereits aus dem Kunstwerk abgelesen hat. Im günstigsten Fall — das heißt: wenn alle Teilgebiete völlig parallel verlaufen. Aber auch das braucht durchaus nicht der Fall zu sein. Hier berührt sich Frankls Anschauung mit Ideen, die Friedrich K r e i s in seiner bereits genannten Abhandlung „Der Kunstgeschichtliche Gegenstand" entwickelt hat. So wenig es Kreis bestreitet, daß die Kunst Ausdruck der geistigen Faktoren einer bestimmten geschichtlichen Epoche ist, so sehr warnt er davor, zwischen den einzelnen Entwicklungsreihen der verschiedenen Kulturelemente einen durchgehenden Parallelismus anzunehmen. Wie dies Verhältnis der einzelnen Kulturgebiete zueinander zu denken sei, hat Frankl angedeutet, indem er von einer Polyphonie der Universalgeschichte spricht. Hie und da ertönen harmonische Klänge, meist jedoch verläuft die Entwicklung fugenartig, „linear", wenn wir hier einen Begriff der modernen Musikwissenschaft gebrauchen dürfen.

Digitized by Google

Damit taucht hier das Problem des zeitlich verschiedenen Stilbeginns in den einzelnen Künsten auf, die nur auf seltenen Höhepunkten zu restloser stilistischer Einheit verschmelzen. Aber Frankl hebt mit Recht hervor, daß Harmonie und Disharmonie in diesem Sinne mit Qualität nichts zu tun haben. Die einzelnen Teilgebiete stehen zueinander im Verhältnis gegenseitiger Transzendenz, wobei dieser Begriff hier als logischer Gegensatz zur Immanenz der Entwicklung gebraucht wird. „Was für das fremde Gebiet transzendent ist, das ist in seinem eigenen immanent, und so hebt sich im Gesamten der Sachgebiete zuletzt alle Transzendenz auf." So steht auch für Frankl am Ende aller Wissenschaft die Frage nach der Sinngebung der Geschichte: „Wer das Stimmengeflecht auseinanderhalten, die große Partitur der Menschheitssymphonie lesen kann, findet die verschleierten Melodien, erkennt die gesuchten Harmonien und erfaßt den Sinn der Geschichte."

Wie wir sahen, ist der Gedanke, daß sich die aus dem Gegensatz Klassik — Barock abgeleiteten Grundbegriffe auch auf die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst übertragen lassen, von Frankl ausführlich erörtert worden. Für die prähistorische Kunstgeschichte hat Adama von Scheltema die Ideen Wölfflins und Frankls fruchtbar gemacht in seinem Werk über „Die altnordische Kunst". Sowohl die Grundbegriffe Wölfflins wie die Kategorien Frankls lassen sich ohne Schwierigkeit auf die Entwicklung der altnordischen Kunst übertragen. So ist die früheste Kunst der Nordvölker, die Kunst der Steinzeit, linear, flächenhaft, in der Form geschlossen, koordinierend und absolut klar, der Stil der Spätstufe, der Eisenzeit dagegen, der in der wildbewegten und verschlungenen Tierornamentik gipfelt, malerisch, tiefenhaft, in der Form geöffnet, subordinierend und relativ unklar. Sind in der Steinzeit Muster und Grund geschieden, so werden sie in der Tierornamentik zu unlösbarer Einheit verschmolzen. Und die gleichen Polaritäten kehren auch innerhalb der einzelnen Stilperioden, in der Steinzeit, Bronzezeit und Eisenzeit wieder. Wie Frankl seine Kategorien, so faßt auch Scheltema die von Wölfflin übernommenen in zwei Kernbegriffe zusammen, die er in Anlehnung an die Naturwissenschaft als anorganisch oder „mechanisch" und „organisch" bezeichnet. Scheltema glaubt, mit diesen Begriffen die gesamte Kunstgeschichte des nordischen Europa erfassen zu können: auf die mechanische Periode der Steinzeit folgt die organische der Bronze- und Eisenzeit, die mechanische

Digitized by Google

Kunst der Romanik wird von der organischen Gotik abgelöst, gegen die mechanische Gestaltung der Renaissance erhebt sich die organische des Barock. So bleibt der Wandel der Stilentwicklung ewig gleich, nicht aber das Substrat, an dem sich diese Stile entfalten. Für die Ornamentik der altnordischen Kunst ist der tragende Grund das dem praktischen Zweck dienende Gerät, für die mittelalterliche Kunst das Kirchengebäude, von dem sich die darstellenden Künste im Laufe der Entwicklung ähnlich ablösen wie das altgermanische Ornament vom Gegenstand; das Substrat der neueren Kunst endlich ist die Welt der natürlichen Erscheinungen.

Als besonders wesentlich an diesen Untersuchungen Scheltemas erscheint uns die stilgeschichtliche Einordnung der altnordischen Kunst in den Zusammenhang der abendländischen Kunstentwicklung sowie die Herausarbeitung der beiden immer wiederkehrenden Stilprinzipien, von denen das organisch-bewegte der Spätstufe die typisch germanische Gestaltungsweise verkörpert. Die Begriffe „mechanisch" und „organisch" sind wohl geeignet, den Rhythmus der abendländischen Kunstgeschichte zu erfassen, und mit Recht verweist Scheltema auf einen Satz Wölfflins: „Es geschieht hier etwas Ähnliches wie in der Natur, wenn sie von den kristallinischen Gestaltungen zu den Formen der organischen Welt aufsteigt." Wirklich fruchtbar wird diese Konstituierung polarer Kategorien freilich erst durch die Verbindung mit dem Problem des Substrats, das eng verknüpft ist mit der Frage nach der Vorherrschaft einzelner Kunstarten. Für Scheltema lautet dieser Rhythmus: Ornamentik — Bankunst — darstellende Künste, und er entspricht damit dem Weg von der natürlichen Zweckmäßigkeit (Gerät) über die ideale Abstraktion (Kirche) zur geistigen Gestaltung der sinnlichen Erscheinungswelt. Damit ist auf streng formaler Grundlage in der kunsthistorischen Methode ein großartiges Bild der abendländischen Geistesentwicklung entworfen, mit dem sich nicht nur die kunstgeschichtliche, sondern ebenso die allgemeingeistesgeschichtliche Forschung auseinanderzusetzen hat.

Ähnlich wie Wölfflin und Frankl entwickelt A. E. Brinckmann seine streng formalen Grundbegriffe an der neueren Kunstgeschichte. Brinckmanns Elemente heißen Plastik und Raum; dabei wird die Plastik — von der üblichen Ausdrucksweise abweichend — als der Gegenbegriff des Raumes aufgefaßt, deckt sich also im wesentlichen mit Frankls „Körperform". Die sonst meist als Plastik bezeichnete Bildhauerkunst nennt Brinckmann — ohne zwingenden Grund — ausschließlich Skulptur. Wesentlich für die

Digitized by Google

Entwicklung der bildenden Kunst seit der Renaissance ist der Wandel des Verhältnisses von plastischer und räumlicher Gestaltung. Für die Gotik ist der funktional durchgebildete plastische Körper das beherrschende Element, während die Raumvorstellung nur gering entwickelt ist. Erst die italienische Renaissance bringt die Harmonie klar kristallisierter Raumformen und Plastikformen. Diese klare Koordination der Räume wird im Frühbarock durch eine neue Subordination überwunden. Die in der Renaissance isolierte Plastik verbindet sich im Barock als Skulptur mit dem architektonischen Raum. Diese Verbindung wird im italienischen Hochbarock zur Durchdringung, und im deutschen Rokoko verschmelzen Raum, Skulptur und Malerei zu unlösbarer Einheit. Erst im Klassizismus lösen sich die darstellenden Künste aus dem architektonischen Zusammenhang, eine neue Flächenhaftigkeit und Linearität breitet sich aus. So erscheinen Renaissance, Barock und Rokoko als Stufen einer großen, zielstrebigen Entwicklung, die im deutschen Rokoko ihren Höhepunkt erreicht. Damit ist die scharfe Antithetik Wölfflins und seiner Schule durch eine Betrachtungsweise ersetzt, die in Renaissance und Barock zwei Phasen einer großen einheitlichen Entwicklung sieht. Brinckmanns Studie fügt sich demnach als Teiluntersuchung der Reihe jener Arbeiten ein, die das Wesen der künstlerischen Entwicklung nicht in einem sich ständig wiederholenden Rhythmus polarer Gegensätze, sondern in einem stetigen Stufenbau erblicken. Damit verbindet sich eine neuartige Fragestellung: die Kategorien werden nicht gesondert in ihrer Entwicklung verfolgt, sondern in ihrer Beziehung zueinander — gerade in dem wechselnden Verhältnis von Plastik und Raum ist der Wandel der Stilphasen begründet. Hier berührt Brinckmann ein Problem, das von der systematischen Kunstforschung bisher stark vernachlässigt worden ist. Wir meinen die Frage nach der Entwicklung des Verhältnisses der darstellenden Künste zur Architektur, die sich zwischen den beiden Polen von Freiheit und Gebundenheit, Isolation und Verschmelzung vollzieht.

Als echter Empiriker begnügt sich Brinckmann mit den beiden Elementen Plastik und Raum, deren heuristischer Wert kaum überschätzt werden kann. Er verzichtet dabei ausdrücklich auf die Ableitung weiterer Grundbegriffe und die Bildung eines geschlossenen Begriffssystems. Gerade die Frage nach einem solchen Begriffssystem hat P a n o f s k y in seiner bereits genannten Arbeit: „Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie"

Digitized by Google

von neuem aufgerollt. Unter kunstwissenschaftlichen Grundbegriffen versteht Panofsky Begriffspaare, in deren Antithetik die a priori gesetzten Grundprobleme des künstlerischen Schaffens ihren begrifflichen Ausdruck finden. Jedes Kunstwerk ist der Ausgleich, die Lösung von Gegensatzpaaren, die aus einem letzten Urproblem entspringen. Als dieses Urproblem der künstlerischen Gestaltung, aus dem alle weiteren Probleme abzuleiten sind, bezeichnet Panofsky den Gegensatz von Fülle und Form, der dem methodologischen Gegensatz von Zeit und Raum entspricht. Die Aufgabe der Kunst ist die Gestaltung der Sinnlichkeit. Diese Aufgabe wird erfüllt durch den Ausgleich dreier Gegensatzpaare. Am Anfang stehen die Elementarwerte optisch — haptisch, durch deren Ausgleich eine sichtbar gestaltete Einheit überhaupt erst entstehen kann. Es folgen die Figurationswerte: Fläche und Tiefe, durch die die sichtbare Einheit Gestalt gewinnt, und drittens die Kompositionswerte des Ineinander und Nebeneinander, die den Ausgleich einer Mehrzahl von sichtbar gestalteten Einheiten zu einer Einheit höheren Grades schaffen. Von diesen bilden die Elementarwerte die spezifisch visuelle Erscheinungsform des Urproblems Fülle und Form, während die Kompositionswerte den Gegensatz von Raum — Nebeneinander — und Zeit — Ineinander — widerspiegeln. Zwischen beiden stehen die Figurationswerte, von denen der Wert der Fläche den Werten des Nebeneinander und Haptischen, der Wert der Tiefe denen des Ineinander und des Optischen entsprechen.

Diese a priori — d. h. also vor aller Erfahrung — bestehenden Grundbegriffe sind nun scharf zu unterscheiden von den a posteriori gewonnenen Charakterisierungsbegriffen, zu denen Wölfflins Kategorien zu rechnen sind. Es ist das Wesen der Grundbegriffe, das sie nur die Stellung, nicht aber die Lösung des künstlerischen Problems bezeichnen. Diese Lösungsbegriffe entstehen erst durch die verschiedene Mischung der Gegensätze, die in dreifacher Weise typisiert werden kann: entweder durch das Überwiegen des einen oder des anderen oder durch den Ausgleich beider Momente. So ergeben sich für den „Formstil" drei Lösungsbegriffe: erstens malerisch, zweitens plastisch, drittens kristallinisch-stereometrisch. Malerisch nennt Panofsky eine Formgestaltung, wenn die optischen, stereometrisch-kristallinisch, wenn die haptischen Werte überwiegen, plastisch endlich, wenn der Ausgleich beider Werte erreicht ist. Beim „Farbstil" heißen die Pole Polychromie und Kolorismus: die polychrome Gestaltung ist dem haptischen Neben-

Digitized by Google

einander, die koloristische, im äußersten Falle: tonige Haltung dem optischen Ineinander, der Verschmelzung der Formen zugeordnet. Die strenge Polychromie bildet das Korrelat der isolierenden, flächenhaften, kristallinischen, die Tonigkeit das Korrelat der vereinheitlichenden, tiefenhaften, malerischen Komposition.

So leitet sich von dem Urproblem Fülle und Form eine große Anzahl von Einzelproblemen ab. Damit entsteht ein innerlich fest verbundenes kunstwissenschaftliches Begriffssystem, das sich bis in die feinsten Spezialbegriffe verästelt. Die Grundlage dieses höchst komplizierten Gebäudes bilden die Grundbegriffe, deren Wesen in dreifacher Weise charakterisiert werden kann: sie beziehen sich auf Anschauliches, sie sind a priori gültig und stehen in systematischem Zusammenhang untereinander und mit den ihnen untergeordneten Spezialbegriffen.

Mit diesen Gedanken Panofskys berühren sich aufs engste die Ideen, die Edgar Wind in seinem Aufsatz „Zur Systematik der künstlerischen Probleme" entwickelt hat. Wind unterscheidet die Werte der Artikulation (haptisch — optisch), der Räumlichkeit (Fläche — Tiefe) und der Gliederung (Zerteilung und Verschmelzung). Diese Werte gehören der „Sphäre der qualitativen Erscheinung" — mit anderen Worten der reinen Form — an. Daneben treten aber zwei andere Bereiche: die Sphäre des „erscheinenden Dinges" und die „Sphäre des sich äußernden Lebens", die sich wieder in eine Reihe von Wertpolaritäten spalten. Das Entscheidende in Winds Ausführungen ist, daß neben dem Problem der Form wieder die Probleme des Gegenstandes und des Ausdrucks in den Vordergrund rücken und daß er versucht, diese drei Sphären in einen systematischen Zusammenhang zu bringen. Schließlich münden auch Winds Kategorien in den Urgegensatz von Fülle und Form, der sich im historischen Ablauf in der Weise entfaltet, daß am Anfang — Ägypten — die Form, am Ende — Malerei des Impressionismus — die Fülle steht, während sich der Ausgleich beider Gegensätze in der Klassik vollzieht. Das ist eine Geschichtskonstruktion, die ihre Tragfähigkeit erst noch erweisen muß. Grundsätzlich bedeutungsvoll erscheint uns an Winds Gedankengängen, daß hier in einer streng systematischen Untersuchung der reine Formalismus durchbrochen und auch die Beziehung der Form zum Leben wieder scharf herausgestellt wird.

Digitized by Google

III. Kapitel.

Kunst und Weltanschauung.

Die theoretischen Bemühungen, die wir im vorigen Kapitel gestreift haben, treffen sich bei aller Verschiedenheit der Methode in der Einstellung des Blickes, die ausschließlich auf die formale Struktur des Kunstwerks gerichtet ist. Die Wandlungen der Form zu verfolgen und ihre Gesetzmäßigkeit zu ergründen, ist die einzige Aufgabe der formalen Kunstgeschichtswissenschaft. Ihre Betrachtungsweise ist radikal sachlich, objektiv, die Autonomie der Kunstgeschichte gegenüber den anderen historischen Sachgebieten wird unbedingt gewahrt. Die Stimme der Kunst wird aus dem polyphonen Geflecht der allgemein geistigen Entwicklung herausgelöst und gesondert betrachtet. Die Immanenz der Entwicklung — nicht nur der künstlerischen, sondern jedes Teilgebietes der Kultur — ist das Grundgesetz der Betrachtungsweise.

Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts hat sich nun neben dieser Richtung eine zweite entwickelt, die das Wesen des Kunstwerks nicht in der Form, sondern im Ausdruck erblickt. Ausdruck und Erlebnis sind die Grundbegriffe dieser Kunstbetrachtung: nicht die Form, sondern der Sinn, der sich in einer bestimmten Form verwirklicht, die seelische Grundhaltung, die im Kunstwerk und speziell in seiner formalen Gestalt zum Ausdruck kommt, sollen erforscht werden. So wird hinter der Sache die Person wieder sichtbar, hinter dem Kunstwerk der Schöpfer — aber nicht im individuellen, sondern im überindividuellen Sinne, als seelische Haltung oder geistiges Prinzip. Mit Recht hat Utitz betont, daß nicht die Form schlechthin, sondern nur die sinnerfüllte Form Gegenstand der kunsthistorischen Betrachtung sein könne; an dieser Stelle setzt die neue, geisteswissenschaftliche Methode ein, für die nicht die Gesetzmäßigkeit der Formentwicklung, sondern der Formwandel in seinem Verhältnis zur Entwicklung der Weltanschauungen zum Zentralproblem wird. Der Vater dieser neuen, geisteswissenschaftlichen Psychologie, die nicht „erklären", sondern „verstehen" will, ist Wilhelm Dilthey. Und aus Diltheys Schule ist auch der erste größere Versuch einer weltanschaulichen Begründung der Kunstformen hervorgegangen: wir meinen Hermann Nohls Untersuchung über die Weltanschauungen in

Digitized by Google

der Malerei, die 1908 erschienen ist. Für Nohl sind die Stilgegensätze die verschieden möglichen Auseinandersetzungen des Menschen mit der Welt auf dem Boden der Anschauung. Dabei faßt er den Begriff der Weltanschauung nicht mehr rezeptiv — abbildend im Sinne des naturalistischen Positivismus, sondern im neuen, geisteswissenschaftlichen Sinne aktiv, schöpferisch. Die Aufgabe der Weltanschauung ist es, den Sinn der Wirklichkeit zu deuten. Nohl geht von dem Urproblem der Weltanschauung aus: der Gegensatz von Geist und Welt entfaltet sich in drei Arten von fundamental verschiedener Struktur. Die erste ist der Naturalismus — einschließlich des Positivismus —, der gekennzeichnet wird durch die Übermacht der Außenwelt. Die zweite ist der „objektive Idealismus", in dem die Einheit von Körper und Geist erreicht ist und die Welt als seelischer Zusammenhang aufgefaßt wird. Bei der dritten Art, dem „subjektiven Idealismus" oder „Idealismus der Freiheit" erscheint der Geist unabhängig von der Natur: die Welt wird von der sittlichen Persönlichkeit aus verstanden. Im Stil erblickt Nohl die Form der Weltanschauung: „Die Weltanschauungen der Maler sprechen nicht aus dem gedanklichen Inhalt der Bilder, sondern zeigen sich in ihrer Formbildung, wo sie dann nicht begriffen zu werden brauchen, sondern einfach da sind." Damit ist die Ausdrucksbedeutung der Form in mustergültiger Weise herausgehoben, wenn wir heute vielleicht auch wieder geneigt sind, auch das Inhaltliche als den — freilich mittelbaren — Ausdruck der jeweiligen Weltanschauung zu werten.

Nohl entwickelt die Typen der malerischen Weltanschauung in einer großzügigen Skizze der abendländischen Kunstgeschichte, wobei er die Stellung der Menschen im Bilde als Ausdruck des Verhältnisses von Mensch und Welt zum Ausgangspunkt nimmt. In der mittelalterlichen Kunst herrscht die menschliche Figur durchaus, gesteigert ins Übermenschliche, Zeit- und Raumlose, Transzendente. Es ist die Periode des geistesbetonten, dualistischen, subjektiven Idealismus. Im Trecento verliert die Figur ihren absoluten Wert: der Mensch wird allmählich zum Teil der Welt, zu einem Stück Natur. Dieser Vorgang vollendet sich in gewissen Strömungen der Renaissance und des Barock, in denen die — seelische — Einheit von Mensch und Welt erreicht wird (Raffael, Correggio, Rembrandt). Dieser Richtung des künstlerischen Pantheismus — die dem objektiven Idealismus in der Weltanschauung entspricht — tritt im 17. Jahrhundert vor allem in den Niederlanden und in Spanien der Naturalismus ent-

Digitized by Google

gegen, der nicht mehr auf die seelische Einheit, sondern nur auf die Einheit der Naturgesetzlichkeit, der Raum- und Lichtwahrheit gerichtet ist. In der neueren Entwicklung laufen die drei Ströme nebeneinander her: So stehen etwa um 1800 neben dem Naturalisten Goya die Idealisten Carstens und David, die Romantiker (Pantheisten) Friedrich und Runge, um 1870 neben den Idealisten Feuerbach und Marées die Pantheisten Böcklin und Thoma, die Naturalisten Menzel, Courbet, Leibl.

Besonders eingehend wird die Frage nach der Organisation und den Mitteln des Bildes untersucht. Im Pantheismus — den Nohl auch Monismus nennt — wird die innere Einheit durch Rhythmus der Linien und Proportionen, Harmonie der Farben, schließlich durch die Auflösung aller Formen im Licht erreicht. Auf philosophischem Gebiet entspricht dieser Bewegung jene Entwicklung, die von der Renaissance — Giordano Bruno — über Leibniz, Shaftesbury, Goethe bis zu Schelling und Hegel reicht.

Stellt sich das Bild im Monismus als Mikrokosmos dar, d. h. als eine organische, in sich gerundete Einheit, so erscheint das naturalistische Bild als ein Ausschnitt. Gerade das Zufällige, Ungebundene, A-Rhythmische wird betont. Nicht die harmonische Abrundung, sondern der Eindruck hinreißender Lebendigkeit ist das Ziel des Naturalismus.

In der Kunst der personalen Idealität beherrscht die Figur die räumliche Bildorganisation. Das Bild wird zum tektonischen Aufbau. Formen und Figuren werden konzentriert und typisiert. An die Stelle pantheistischer Allvergottung tritt die Vorstellung eines — personalen — Gottes. In der Verhaltenheit der Gebärde drückt sich die Herrschaft eines überirdischen Geistes aus.

Mit diesen Gestaltungstypen sind bestimmte Künstlertypen eng verknüpft. Dem Idealismus entspricht der einsam schaffende, schwer ringende Künstler: Michelangelo, Feuerbach, Marées, dem Pantheismus der leicht schaffende, sprudelnde: Schwind, Böcklin, während den Naturalisten ein gleichmäßiger, ruhiger Fleiß charakterisiert. Als wesentlich erscheint ferner die Frage des Bildformates: die idealistische Malerei strebt nach Überlebensgröße, nach dem Monumentalen. In dem Großsehen aller Dinge liegt die Sehnsucht nach der Wand begründet. Dagegen bevorzugt der Naturalist eher das kleine, meist unterlebensgroße Format, der Pantheist vorwiegend die Mittelgröße. Ebenso verschieden ist die Lage des Augenpunktes: der idealistische Künstler nimmt ihn tief und wählt mit Vorliebe eine ausgesprochene Hochsicht, die sich

Digitized by Google

auch in der Gestaltung der Figur ausdrückt: in ihrem Ragen, Aufstreben und Langwerden. Ist somit die Standfigur die Idealform figürlicher Gestaltung für die idealistische Kunst, so erscheint im Pantheismus viel häufiger die sitzende oder liegende Figur: An die Stelle der Vertikale tritt die Horizontale, an die Stelle der Hochsicht die Hineinsicht. Noch höher rückt die naturalistische Kunst den Horizont; häufig gleitet der Blick aus der Höhe in eine weite Tiefe hinein und die menschliche Figur sinkt oft weit unter Augenhöhe hinab. Die Unnahbarkeit idealistischer Gestalten erscheint im Pantheismus verringert; im Naturalismus wird sie zu unmittelbar greifbarer Nähe. Ist für den Pantheismus das Licht ein geistiges, für den Naturalismus ein reales Moment, so stehen beim Idealismus Licht und Farbe im Dienst der Form, deren Herrschaft zuweilen die Farbe vollkommen unterdrückt.

Leider hat Nohl seine gedankenreiche Untersuchung nicht weiter ausgeführt. Vieles ist richtig gesehen — aber im ganzen ist sie zu einseitig auf die Malerei der Neuzeit, vor allem des 19. Jahrhunderts, eingestellt. Der große Komplex der mittelalterlichen Kunst wird nur gestreift. Es erscheint uns unmöglich, die Kunst des Mittelalters, die eines Michelangelo, eines David und eines Marées unter dem Begriff des Idealismus als einem Typ zusammenzufassen. Die Typen dürfen nicht statisch-zeitlos, sondern müssen dynamisch-historisch gefaßt werden. Auch so konträre Gestalten wie Raffael, Michelangelo und Runge sind mit dem Begriff des Pantheismus nicht zu fassen. Wählen wir statt der Bezeichnung Idealisten und Pantheisten die gebräuchlichere: Klassizisten und Romantiker, so wird die Problematik der Nohlschen Typen völlig offenbar. Der Hauptfehler scheint uns darin zu liegen, daß Nohl philosophische Weltanschauungstypen auf die Kunst überträgt, statt sie aus der Kunst selbst zu gewinnen, also — um einen Ausdruck Frankls zu gebrauchen — die transzendente statt der immanenten Methode anwendet. Trotz all dieser schwerwiegenden Bedenken erscheint Nohls Versuch bahnbrechend: indem er bestimmte Bildtypen bestimmten Weltanschauungstypen zuordnet, hat er den Weg zu einer geisteswissenschaftlichen Betrachtung der Kunst gewiesen.

Nohls Theorie hat bisher nur bei Kurt Gerstenberg eine gewisse Weiterbildung erfahren, der innerhalb der idealen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts drei Weltanschauungstypen scheidet. Erstens den arkadisch-idyllischen Typ, der etwa in Rembrandts Kasseler Ruinenlandschaft gipfelt und Ausdruck eines in

Digitized by Google

die Alleinheit der Natur sich versenkenden Pantheismus ist. Zweitens den heroischen Typ der Landschaftsdarstellung, wie ihn Poussin und Dughet am reinsten verwirklicht haben, in deren kraftvoll klarer, monumentaler, durch das plastisch-räumliche Gestaltungsprinzip bestimmter Formgebung sich der personale Idealismus verkörpert. Endlich das naturalistische Erdlebenbild, in dem der Charakter des zufälligen Naturausschnitts vorherrscht — wobei freilich zu bedenken ist, ob der Typ der naturalistischen Landschaft als solcher überhaupt noch unter den Begriff der „idealen" Landschaftsmalerei fällt. Freilich betont Gerstenberg, daß es daneben noch andere Arten der Landschaftsdarstellung gibt, wie die symbolische, die ornamentale und die ausdruckssteigernde — ein sehr bemerkenswerter Hinweis, der die Unvollständigkeit der Nohlschen Typenlehre noch einmal scharf beleuchtet.

Von rein psychologischer Seite her hat Max Deri versucht, Grundtypen künstlerischer Gestaltung aufzuzeigen und zu begründen. Deri ist überzeugter Positivist — damit ist auch schon die Begrenztheit seiner Kunsttheorie gekennzeichnet, die dem Umfang und dem Reichtum der kunstgeschichtlichen Phänomene noch viel weniger gerecht wird als die ungleich tiefere Betrachtungsweise Nohls. Vier Gestaltungsweisen werden unterschieden: erstens der Naturalismus, der auf eine möglichst getreue Abbildung des Naturvorbildes zielt, zweitens die naturalistische Permutation, die reale Naturformen in phantastischer Weise zusammensetzt (Bosch, Böcklin), drittens der Idealismus, der die individuellen Einzelzüge möglichst tilgt, um das Allgemeine, die Idee der Form herauszuarbeiten, viertens der Expressionismus, der im Gegensatz dazu die Individualmerkmale steigert, um den Ausdrucksgehalt der Form zu verdeutlichen. Was Deri hier gibt, ist freilich nur eine Erweiterung der naturalistischen Kunsttheorie: als echtem Positivisten ist ihm die formale Auseinandersetzung mit der realen Welt die einzige Aufgabe der bildenden Künste. Damit ist freilich jede Kunst, für die das Problem einer — sei es adäquaten, sei es inadäquaten — Naturdarstellung überhaupt nicht besteht, aus dem Kreis seiner Betrachtung ausgeschaltet. Das gilt vor allem für die Kunst des Mittelalters, die aus dem — aus einer der neuesten Kunstbewegungen abgeleiteten — Begriff des Expressionismus keinesfalls gedeutet werden kann, und nicht weniger für große Gebiete der außereuropäischen Kunst sowie für den Bereich der Architektur.

Digitized by Google

Von kunsthistorischer Seite her hat Riegl das Problem in Angriff genommen und in der gedankenreichen Einleitung zu seiner „Spätrömischen Kunstindustrie" eingehend erörtert. Sein Zentralbegriff des Kunstwollens ist gleichsam der Punkt, in dem sich Weltanschauung und Stilform schneiden. Seine Definition des Kunstwollens, so psychologisch sie auch gefärbt sein mag, ist noch heute das Fundament aller kunstgeschichtsphilosophischen Betrachtung. Riegl geht davon aus, daß alles Wollen des Menschen auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zur Welt gerichtet ist, wobei der bildenden Kunst die Aufgabe zufällt, das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge zu regeln. Der Charakter dieses Wollens ist beschlossen in demjenigen, was wir die jeweilige Weltanschauung nennen: in Religion, Philosophie, Wissenschaft, Staat und Recht. Dabei steht aber für Riegl die rein geistige Weltanschauung, insbesondere die religiöse, stark im Vordergrund. Den Parallelismus der formalen und geistigen Entwicklung von der Kultur des alten Orients bis zur Gegenwart hat Riegl in einer Anmerkung angedeutet, die trotz ihrer Kürze einen der wichtigsten Beiträge zur neueren Geistesgeschichte bildet.

Den bisher großartigsten Versuch einer Klärung des Verhältnisses von Kunst und Weltanschauung hat Ludwig Coellen unternommen. Es ist Coellens Absicht, eine allgemeine Stiltheorie nicht auf psychologischem, sondern auf transzendental-logischem Wege zu entwickeln und die „allgemein gesetzmäßige Beziehung zwischen Weltbegriff und künstlerischer Raumorganisation" aufzuzeigen. Coellens philosophische Grundlage bildet Hegel, seine kunsttheoretische Riegl, dessen Begriff des Kunstwollens er aus einem psychologischen in „einen das Sachgebiet der Stilerscheinungen konstituierenden sachlichen Ursprungsbegriff" umzuwandeln sucht. So betrachtet er es als seine Aufgabe, die „allgemein gesetzmäßige Beziehung zwischen Weltbegriff und künstlerischer Raumorganisation" zu untersuchen. Grundlegend ist das Urproblem alles Seins: Das Verhältnis des unendlichen Grundes zu seinem endlichen Dasein, und die Herstellung der Identität beider in den schöpferischen Kulturgebieten: Religion, Philosophie, Kunst. Die spezifisch künstlerischen Formen sind für Coellen die „endliche Verwirklichung des Weltbegriffes in der Sphäre der sinnlich-räumlichen Anschauung". Ganz im Hegelschen Sinne wird der unendliche Formtrieb des Menschen mit dem unendlichen Grund der Welt selbst gleichgesetzt; seine Realisierung im Einzelkunst-

Digitized by Google

werk offenbart das Dasein in seinem Identitätsbezug zum Absoluten. So liegt es im Wesen der künstlerischen Formung, daß die Kunst zum Ausdruck des Weltbegriffes in unmittelbarer, sinnlich-räumlicher Anschauung und damit zum „sinnlichen Äquivalent" des Weltbegriffes wird. So kann auch die Veränderung der Stilentwicklung aus der Veränderung des Weltbegriffes erklärt werden.

Die Aufgabe der Stiltheorie ist es also, den Äquivalenzbezug von Weltbegriff und Kunstform zu entwickeln. Das Verhältnis von Grund und Dasein kehrt in der Kunstform als Beziehung des Raumganzen, der Raumtotalität zu ihren Einzelformen wieder. Diese Beziehung ist organischer Art: „Weltbegriff und Kunstwerk sind ihrer Konstitution nach Organismen." Als Stil bezeichnet Coellen die „gesetzmäßige Besonderheit der Raumorganisation", in der sich der Weltbegriff einer Kulturperiode auswirkt. So erscheint als erster Grundbegriff der Stiltheorie der Begriff der Totalität, der Totalraum, der in sich vier Grundmöglichkeiten enthält: Fläche, Individualraum (oder plastischer Raum), Teilraum (oder tektonischer Raum), Allgemeinraum. Dieser Entfaltung in vier Arten entspricht die Differenzierung der bildenden Kunst in Ornamentik, Plastik, Architektur, Malerei —, so daß damit ein ursprünglicher funktionaler Zusammenhang zwischen Stilentwicklung und Kunstarten festgestellt ist.

Richtunggebend für die Stilgeschichte bleibt also der Weltprozeß, der im Hegelschen Sinn dialektisch-metaphysisch gefaßt wird. Coellen unterscheidet drei Stufen des Weltprozesses und damit drei Arten des Weltbegriffs: den objektiven, den transzendenten und den immanenten Weltbegriff. Im objektiven Weltbegriff erscheinen Dasein und Grund als einfache Identität, im transzendenten als Gegensatz: die absolute Identität schließt sich selber auf, entäußert sich zur materiellen Natur, so daß sich Grund und Dasein als die Sphären des Geistig-Unendlichen und des gebundenen Endlichen gegenüberstehen. Auf der dritten Stufe wird diese Entzweiung wieder aufgehoben und zugleich bewahrt, an Stelle der einfachen tritt die „erfüllte" Identität, in der der Gegensatz vom objektiven und transzendentalen Weltbegriff zu höherer Einheit verschmolzen wird. Das Ziel der Kultur ist somit: die „absolute Hineinnahme der Selbstentäußerung des Lebens in sich selber als in den Grund", ein Prozeß, der sich in den genannten drei Stufen folgerichtig vollzieht.

Diese drei Stufen spiegeln sich nun wider in der Entwicklung des Stiles. Den drei Arten des Weltbegriffes entsprechen drei

Digitized by Google

oberste Stilprinzipien: die einfache Komposition, die polare Komposition und die Differenzierung. Die einfache Komposition, in der sich der objektive oder naturgebundene Weltbegriff realisiert, nimmt ihren Ausgang von den Einzelformen, die sie durch formale Organisierung zur Totalität erhebt. Wie der Weltbegriff aus dem Dasein hinabsteigt zum Grunde, so wird die Totalität durch Einheitskomposition des Einzelräumlichen gewonnen. Dabei können alle vier Raumarten — Fläche, Individualraum, Teilraum und Allgemeinraum — Repräsentanten der Totalität werden. Dem transzendenten Weltbegriff entspricht die polare Komposition. Wie Grund und Dasein werden hier Totalität und Einzelformen zu gesonderten Voraussetzungen. Die Einzelformen werden in den vorausgesetzten Allgemeinraum — das Widerspiel des unendlichen Grundes — gestellt und mit ihnen durch räumlich-rhythmische Organisierung zur Einheit verschmolzen. Dabei ist aber der Allgemeinraum nicht als der Naturraum, sondern als die allgemein-räumliche Sphäre des Dargestellten aufzufassen, als die ungeformte Totalität, die erst in der Verschmelzung mit dem Einzelräumlichen zur geformten Totalität wird. Auch dieser Prozeß gliedert sich wiederum nach den vier Raumarten, so daß er damit in eine gewisse Parallele zur Entfaltung der ersten Stufe tritt.

Einfache und polare Gestaltung sind Formen der Komposition, deren Wesen darin besteht, daß Ausgangspunkt der Formung die Einzelformen bleiben, die nur in verschiedener Weise zur Totalität erhoben werden. Die Komposition ist somit Individualformung. Umgekehrt verläuft der Weg der Differenzierung: wie der immanente Weltbegriff vom Grund zum Dasein hinaufsteigt, geht die Differenzierung von der ungeformten Allgemeinvorstellung des Raumes aus, die sie zu individuellen Formen verdichtet oder „differenziert". Die Differenzierung ist also Allgemeinformung. Das Einzelräumliche entsteht erst im Verlauf der Formung, die Bildebene ist nicht mehr Ausgangspunkt der Formung, sondern die ungeformte Allgemeinvorstellung des Raumes, aus der alles Endliche, Geformte sich gebären soll. Die Erfüllung ist die Befreiung der Formmittel vom Gegenständlichen; Linie, Fläche und Farben werden in der Differenzierung, im Zeitalter der erfüllten Identität zum freien Instrument des allgemein-räumlichen Ausdrucks.

Die Spannung von Totalität und Einzelformen ist also — nach Coellen — das stilschöpferische Grundprinzip als Widerspiel des Verhältnisses des unendlichen Grundes zum endlichen Dasein.

Digitized by Google

Dabei ergeben sich nun zwei Grundmöglichkeiten in der Verknüpfung von Totalraum und Einzelformen, die in dem Organismuscharakter des Kunstwerks begründet sind. Das Kunstwerk kann entweder ein Organismus niederer oder höherer Ordnung sein, d. h. die Einzelformen können entweder Massen und damit Teilindividuen oder organische Eigenindividuen sein. So ergibt sich ein zweites Stilgesetz: das Organisationsprinzip des Kunstwerks ist entweder organizistisch — oder kubistisch. Spiegelt sich im Organizismus der Weltbegriff wider, der das Dasein als Eigenwert anerkennt, so im Kubismus der entgegengesetzte, für den das Dasein nur Teilerscheinung des Grundes ist. In der organizistischen Gestaltung besteht ein kontinuierlicher, fließender Zusammenhang der Einzelformen, ist das Raumbild der natürlichen Erfahrung die Grundlage des Formenaufbaus in der Form der perspektivischen Darstellung; dagegen gelten für den Kubismus die räumlichen Werte des Mechanismus, eine perspektivische Raumauffassung ist nicht vorhanden. Der Allgemeinraum wird zur ideellen Fläche, an die Stelle des Tiefenaufbaus tritt die Flachform, der natürliche Gegenstand wird geometrisch schematisiert. Es ist der alte Gegensatz von Naturalismus und Idealismus, der hier wieder auftaucht, diesmal aber nicht in psychologischer, sondern in streng logischer Begründung aus dem Charakter der Form als Organismus.

Mit diesen zwei Stilgesetzen ist ein drittes eng verknüpft, das das Gleichgewichtsverhältnis von Totalität und Einzelformen betrifft. Auch hier sind zwei Möglichkeiten gegeben: entweder befinden sich die Einzelformen in einem Gleichgewichtszustand, so daß sie die Totalität als ein ruhendes Sein bilden — oder sie sind Bewegungsglieder im Werden der Totalität. Jeder Stil ist also entweder statisch oder dynamisch — mit den Worten Frankls, der auf völlig anderem Wege zu ganz ähnlichen Ergebnissen gelangt ist: Seinstil oder Werdenstil. Dem Seinstil liegt der statische Weltbegriff zugrunde: Grund und Dasein stehen in dem Verhältnis der ruhenden Identität; im Werdenstil spiegelt sich das dynamische Weltbild wider, in dem das Dasein zur Allheit hin bewegt erscheint und die Einheit beider erstrebt wird.

Die Mischung der beiden Begriffspaare ergibt bereits eine Fülle von Stilmöglichkeiten: so ist etwa die Romantik statisch-kubistisch, die Gotik dynamisch-kubistisch, die Renaissance statisch-organizistisch, der Barock dynamisch-organizistisch orientiert. Voraussetzung bleibt stets der Gegensatz kubistisch — organizistisch —;

Digitized by Google

tritt eine Dynamisierung ein, so wird diese im Kubismus — dem Flächencharakter dieser Darstellungsweise gemäß — durch die Dynamik der Linien und Flächen, im Organizismus durch die Bewegtheit von Licht und Farbe (Helldunkel) erreicht. Dabei ist auch die Bewegungsrichtung verschieden: im dynamischen Kubismus führt sie — flächengemäß — in die Höhe, im dynamischen Organizismus in die Tiefe. Verbinden sich Statik und Kubismus, so ergibt sich reine Flächengestaltung; verbindet sich das statische mit dem organizistischen Formprinzip, so wird die Raumtiefe stufenförmig, additiv gewonnen, so daß innerhalb des bewegten Tiefenzuges doch die Ruhe der einzelnen Raumteile gewahrt bleibt.

Zusammenfassend kann also gesagt werden: Erstens: jeder Stil hat eine bestimmte Totalität. Zweitens: jeder Stil ist entweder kubistisch oder organizistisch. Drittens: jeder Stil ist entweder statisch oder dynamisch. Auf diesen Grundgesetzen basiert — nach Coellen — die gesamte Stilgeschichte oder mit anderen Worten: die Verwirklichung dieser Stilgesetze im Ablauf des Weltprozesses ist der Sinn der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Erst auf Grund dieser „formlogischen Konstituierung" der Stilgesetze ist es möglich, die Kunstgeschichte als Geistesgeschichte zu entwickeln und mit der Entwicklung der kulturellen Gebiete in Parallele zu setzen, ohne die Autonomie der Kunstgeschichte zu durchbrechen.

Die Fruchtbarkeit seiner Grundbegriffe hat Coellen im zweiten Teil seines Werkes über den Stil nachzuweisen versucht. Eine eingehende Auseinandersetzung mit seiner Theorie kann hier schon aus Raummangel nicht gegeben werden. Doch darf grundsätzlich gesagt werden, daß Coellens Theorie der Kunstgeschichte steht und fällt mit Hegels Geschichtsphilosophie. Eine Kritik wird sich also zunächst mit Hegels metaphysischer Kulturphilosophie auseinanderzusetzen haben. Einige kritische Bedenken seien kurz angedeutet. Problematisch erscheint uns der von Coellen behauptete Zusammenhang zwischen Stilentwicklung und Kunstarten, der sich historisch kaum halten läßt: der Weg der abendländischen Kunst etwa führt doch nicht von Ornamentik über Plastik und Architektur zur Malerei, sondern ist weit komplizierter. Was wir hier vermissen, ist die theoretische Begründung der Einzelkünste und ihres Verhältnisses zueinander, die Aufgabe einer allgemeinen Kunstwissenschaft ist. Wenn Coellen die Autonomie der Kunstgeschichte in strengster Weise gewahrt sehen möchte, so wäre es vielleicht folgerichtig gewesen, auch die Autonomie der einzelnen

Digitized by Google

Kunstarten grundsätzlich zu wahren, d. h. das Verhältnis des Weltbegriffs zur malerischen, zur plastischen, zur architektonischen und zur ornamentalen Form gesondert zu betrachten, wie es für die Malerei etwa Nohl getan hat. Andererseits erscheint uns die Autonomie des Künstlerischen überbetont und der Begriff des Kunstwollens zu eng gefaßt: das Kunstwerk ist — seinem Wesen nach — doch mehr als „eine aus rein formalen Absichten geborene Tat". Die Kategorie der Bedeutung steht gleichberechtigt neben der Kategorie der Form; es ist das Paradoxe am Kunstwerk, daß es beiden Sphären zugleich angehört. Anfechtbar erscheint endlich der Gedanke einer unbedingten Eigengesetzlichkeit der Kunstentwicklung: ist es doch gerade der größte Vertreter dieser Lehre, Alois Riegl, gewesen, der in seiner Spätzeit die Bedeutung äußerer Faktoren immer stärker anerkannte.

Eine neue Wendung hat das Problem des Verhältnisses von Kunst und Weltanschauung durch die Symboltheorie erfahren, die besonders von Ernst Cassirer ausgebildet worden ist. Die Aufgabe dieser neuen Philosophie ist es, „die besondere Weise, in der innerhalb jedes Gebietes Sinnliches zum Träger von Sinnhaftem wird, in concreto zu erfassen". Cassirer unterscheidet drei „Dimensionen" der symbolischen Formung: das Symbol ist erstens subjektiver Ausdruck inneren Lebens, zweitens objektive Darstellung einer Beziehung im Sein, drittens reine Bedeutung, die nur noch dem Reich der Gedanken angehört. So werden alle sinnlich faßbaren Formen ins rein Gedankliche, Unanschauliche übergeführt, wie dies etwa in der modernen Wissenschaft der Fall ist, in der „das Reich der reinen Beziehungen und Bedeutungen von jeder Bindung in anschauliches Dasein gelöst ist" und selbst Raum und Zeit zu unanschaulichen „Ordnungssymbolen" werden. So vermag auch die künstlerische Form symbolisch gedeutet zu werden, wobei Cassirer aber mit Recht hervorhebt, daß sie viel tiefer in der Anschauung verwurzelt ist als die Form der Sprache oder der Mathematik.

Diesen Problemen ist Willi Drost näher nachgegangen. Drost unterscheidet zunächst zwei Arten von Symbolik: gegenständliche Symbolik und unmittelbare Symbolik, in der die Form als Ausdruck eines Zustandes gewertet wird. Hier berührt sich Drost mit Nohl: in der Form ist die Weltanschauung unmittelbar ausgedrückt, d. h. sinnliche Gestalt geworden. Die formale Einstellung Wölfflins wird als unbefriedigend abgelehnt, weil der Mensch bei ihr zu kurz kommt; nicht die Aufstellung von Grund-

Digitized by Google

begriffen, sondern die Frage, welcher Mensch sich in diesen Grundbegriffen symbolisiert, ist für Drost wesentlich. Aber auch in Dvořaks geistesgeschichtlicher Einstellung sieht Drost eine große Gefahr: nämlich die einer zu schnellen Wendung zu anderen Geistesgebieten. Der Ausgang darf niemals von anderen Gebieten, Religion, Philosophie usw. genommen werden, sondern nur von der sinnlich anschaulichen Welt der Kunstwerke. Alles Geistige muß der Form immanent sein — das Kunstwerk ist das sinnliche Abbild der menschlichen Lebenshaltung und Gestaltung. Wenn U t i t z gegen den „Pansymbolismus" die Einwendung erhebt, daß er geneigt sei, das Kunstwerk transparent zu betrachten, und den Transzendenzcharakter des Symbols betont, so gilt dieser Vorwurf doch nicht für Drosts Auffassung, die den Immanenzcharakter des Kunstwerks aufs schärfste hervorhebt. Gewiß hat — wie Utitz hervorhebt — das Kunstwerk seine eigene Seinsschicht, es i s t, aber — so dürfen wir hinzufügen — es i s t und d r ü c k t zugleich etwas a u s, ja in seinem Wesen als menschliche Schöpfung ist ein Ausdrücken, eine symbolische Beziehung wesensgemäß beschlossen.

Dabei muß aber das Kunstwerk in seiner ganzen Komplexität als Symbol begriffen werden. Nicht nur die Form — auch der Inhalt, auch das Material, die Technik, der Zweck eines Kunstwerks — sind Symbole für die Weltanschauung des Einzelnen und seiner Zeit. Es erscheint uns wichtig, daß Drost — im Gegensatz zu Wölfflin, aber auch zu Nohl und Coellen — die Bedeutung des Inhalts und der materiellen Faktoren gegenüber einem einseitigen Formalismus scharf hervorgehoben hat. Inhalt ist nicht nur das literarische Motiv, sondern — für die Malerei — bereits Körper und Raum, die hier nicht mehr als Formen aufgefaßt werden können, eine Bemerkung, mit der die Problematik des lange vernachlässigten Inhalts- und Gegenstandsproblems angedeutet ist. So vermag jede noch so materialistische Beobachtung geisteswissenschaftlich gedeutet zu werden, so erhalten auch die Wahl des Werkstoffs, die Struktur des Pinselstrichs ihren tiefen Sinn.

Im zweiten Teil seines Vortrages hat Drost ein instruktives Beispiel symbolischer Formbetrachtung gegeben, indem er den Aufbau eines typischen Barockbildes mit der Struktur einer Landschaft der klassizistisch-romantischen Periode vergleicht. Ganz im Gegensatz zu Wölfflin erblickt er in der oval-gerundeten, geschlossenen Komposition des barocken Gemäldes den Ausdruck eines endlich in sich geschlossenen Weltbildes, wohingegen die

Digitized by Google

scharfe Zweiteilung einer klassizistischen Landschaft zum Symbol der Unbegrenztheit und Unerforschlichkeit der Welt wird. Verkörpert sich im Einheitston des Barock die Verwandtschaft aller Dinge, die bis zur Negation des Individuellen führt, so kommt im Farbkontrast des Klassizismus ein ausgesprochen individualistisches Weltgefühl zum Ausdruck. Die farbige Differenzierung des Universums im Barock führt zur Subordination, die Klarformigkeit aller Teile im Klassizismus zur Koordination. So gelangt Drost durch rein anschauliche Betrachtung der künstlerischen Phänomene zu zwei Typen des Weltbildes, für die sich Parallelen im geistigen und politischen Leben unschwer finden lassen.

Digitized by Google

IV. Kapitel.

Kunstgeschichte als Kultur- und Geistesgeschichte.

Wir wenden uns nun, nachdem wir die wichtigsten Versuche einer Klärung des Verhältnisses von Kunst und Weltanschauung kurz beschrieben haben, jenen Betrachtungsweisen zu, die die einzelnen Stile als Erzeugnisse bestimmter Rassen oder Kulturen zu deuten suchen. Diese Art der Deutung findet sich, wie Frankl betont hat, bereits bei Goethe und den Romantikern, für die etwa der gotische Stil der germanische Stil ist. Einen neuen Anstoß erhielt diese Methode durch Riegl, der in seinen späteren Arbeiten das Kunstwollen immer mehr als den Ausdruck bestimmter Rassen auffaßt, womit er freilich die von ihm so stark hervorgehobene Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Entwicklung mehr und mehr zerstörte. An diesem Punkte setzt Wilhelm Worringer ein, der Riegls Begriff des Kunstwollens vollkommen ins Rassenpsychologische umbiegt, ohne sich mit der Frage, wieweit dennoch von einer Eigengesetzlichkeit der Kunstentwicklung zu sprechen sei, auseinanderzusetzen. Worringer kommt von der Ästhetik, der er durch seine Schrift über „Abstraktion und Einfühlung" neue Anregung gegeben hatte. Abstraktion und Einfühlung sind die beiden Grundbegriffe, auf denen er die historische Kunstbetrachtung aufbaut. Der Gegensatz des Klassischen und des Gotischen als zweier fundamental verschiedener Gestaltungsprinzipien der südlichen und der nördlichen Rasse wird von ihm bis in die letzten Folgerungen ausgebaut. War für Riegl die Geschichte der Kunst ein ewiger Prozeß, allerdings nicht mehr im Sinne einer ständigen Höherentwicklung und Vervollkommnung, sondern als fortlaufende, rhythmische Welleubewegung, so sieht Worringer in ihr einen Wechsel von innerlich grundverschiedenen Stilen als Ausdruck eines immer anderen Kunstwollens. Damit wird ihm Kunstgeschichte zu Menschheitspsychologie; sie muß im engsten Zusammenhang mit der religiösen und philosophischen Entwicklung betrachtet werden.

Worringer beginnt zunächst mit einer Aufstellung bestimmter Menschheitstypen, denen er selbst freilich nur heuristischen Wert beimißt. Am Anfang steht der primitive Mensch. Seine Welt-

Digitized by Google

anschauung ist — nach Worringer — gekennzeichnet durch den scharfen Zwiespalt zwischen Mensch und Umwelt, der eine Atmosphäre der Angst schafft, aus der sich der primitive Mensch in Sprache, Kunst und Religion zu erlösen sucht. So trägt seine Kunst symbolisch-abstrakten Charakter, d. h. sie ist geometrisch flächenhaft, ornamental. Die in einigen primitiven Kulturen auftretenden naturalistischen Darstellungen werden von Worringer als Unkunst abgelehnt. Es folgt der Typus des klassischen Menschen; das primitive Chaos wird zur harmonisch geordneten Welt. Mensch und Welt verschmelzen zur Einheit, an die Stelle der Furcht vor der Umwelt tritt die Liebe zur Welt. Der Intellekt erwacht, die Religion wird durch Philosophie ersetzt, die Kunst stellt eine idealisierte Natürlichkeit dar. Dagegen steht der orientalische Mensch wieder im Zeichen des Instinktes, aber eines Instinktes, der nun über der Erkenntnis schwebt. Seine Religion ist mystisch gefärbt, seine Kunst ist wieder abstrakt und flächenhaft, aber unendlich reicher als die des primitiven Menschen.

Endlich der gotische Mensch. Der Begriff des Gotischen wird von Worringer ins Riesige erweitert: für ihn ist die Kunst des ganzen Abendlandes (außer der Mittelmeerkunst) bis zur Renaissance „gotisch". Die historische Gotik ist ihm nur das Endergebnis, die reinste Erfüllung des nordischen Kunstwollens. Die Grundlage dieser Entwicklung bildet die altgermanische Linienornamentik, die im gotischen Stil sich ins Architektonisch-Monumentale erhebt. Ist die klassische Ornamentik auf Ausdrucksschönheit gerichtet, so die gotische auf Ausdrucksmacht.

Worringers rassenpsychologische Konstrnktion der Gotik ist fast ausnahmslos scharf kritisiert worden. Wenn es ihm auch gelungen ist, einen sehr bezeichnenden Zug des nordischen Kunstwollens prägnant herauszuarbeiten, so haben doch Stix, Dvořak, Coellen und Frankl das Gewaltsame und Unhistorische seiner kunstgeschichtsphilosophischen Konstruktionen einmütig abgelehnt. So berechtigt — nach F r a n k l — das Zurückgehen auf die psychische Struktur ist, die den Stil als ihr Spiegelbild schafft, so unhaltbar ist die Anschauung, daß die Seelenverfassung einer Rasse eine starre, unveränderliche Größe sei. Frankl zeigt sehr schön, wie gerade die Seele des nordischen Menschen eine viel größere Spannweite besitzt, als ihr Worringer zubilligt: daß sie neben der Gotik auch noch die Romanik umfaßt, die in vielem einen starken Gegensatz zur Gotik bildet. Gerade die Fähigkeit zu gotischer u n d klassischer Gestaltung mit der ganzen sich hier-

Digitized by Google

aus ergebenden Problematik gehört zum Wesen des germanischen Menschen.

Ist also die rassenpsychologische Deutung bei Worringer zu starr und eng, so daß sie — wie Dvořak hervorhebt — dem verwickelten historischen Sachverhalt in keiner Weise gewachsen ist, so vermag auch die Entstehung der Stile aus völkerpsychologischen Bedingungen nur sehr oberflächlich begründet zu werden. „Entstehungsgrund und Abfolge der Stile greifen über solche Volksanlagen und in der Regel über den Bereich der einzelnen Rasse hinaus. Sie liegen in einer tieferen Schicht." Mit diesen Worten hat Coellen die Unzulänglichkeit der rassenpsychologischen Methode treffend gekennzeichnet.

Stärker ins Kulturpsychologische gewendet erscheint die bereits von Worringer ins rein Psychologische umgebogene Lehre vom Kunstwollen bei Oswald Spengler. Für Spengler ist alle Kunst nur Ausdruckssprache einer Kulturseele. Jede Kultur hat ihren Stil, jeder Stil durchläuft die Phasen organischer Entfaltung: Kindheit, Jugend, Reife und Alter. In der westlichen Welt unterscheidet Spengler drei große Kulturen: die antike oder apollinische, die arabische oder magische, die abendländische oder faustische Kultur. Das Ursymbol des apollinischen Menschen ist der Körper, das Ursymbol des Magischen die Höhle, das Ursymbol des faustischen der unendliche Raum. Dabei werden bei Spengler die Grenzen aller Künste verwischt und z. B. der Plastik der Antike die als Raumkunst verstandene Musik des Abendlandes entgegengesetzt. Dazu tritt ein zweiter Gegensatz: im Mittelpunkt der antiken Kunstübung steht die Gestaltung des menschlichen Leibes als eines überzeitlichen Idealtyps — die abendländische Kunst gipfelt im Porträt, im seelisch Einmaligen, Individuellen.

Es ist hier nicht der Ort, die Thesen Spenglers auf ihre Haltbarkeit zu prüfen. Grundsätzlich bedeutet Spenglers „Physiognomik der Geschichte" die Aufhebung aller Grenzen, die Vermischung aller Gebiete. So wird auch die Autonomie der bildenden Kunst völlig zerstört. Unhaltbar ist weiterhin die grundsätzliche Leugnung einer kontinuierlichen Entwicklung des westlichen Kulturkreises. Die einzelnen großen Kulturen und ihre Stile sind bei Spengler vollkommen isolierte Komplexe, zwischen denen keine Verbindung besteht. Damit ist jeder Zusammenhang in der Universalentwicklung der bildenden Künste zerrissen, während auf der anderen Seite innerhalb der einzelnen Kulturen jeder Einschnitt geleugnet wird. So ist Spenglers Werk auch in kunst-

Digitized by Google

geschichtsphilosophischer Beziehung das Musterbeispiel einer fortwährenden Überspitzung von ursprünglich tiefen und richtigen Einsichten in das Wesen der Geschichte.

Von der rassenpsychologischen Methode unterscheiden wir mit Frankl die kulturgeschichtliche Deutung der Kunstgeschichte. Schon 1913 wandte sich Ernst Heidrich in einer ausführlichen Besprechung von Jantzens Arbeit über „Das Niederländische Architekturbild" gegen die Einseitigkeit der formalen Betrachtung. Jantzens grundlegende Arbeit sucht die strenge Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung der Raumdarstellung in den niederländischen Architekturbildern des 17. Jahrhunderts nachzuweisen. An diesem Punkt setzt Heidrichs Kritik ein: er sieht in dieser der Rieglschen eng verwandten Methode eine Vergewaltigung des naiven künstlerischen Eindrucks durch den Schematismus psychologischer Begriffe. Das Einzelkunstwerk wird bei dieser Betrachtung nicht als einmalig-vollendete Schöpfung, sondern nur als Stildokument und Untersuchungsobjekt gewertet. Diese Methode ist für Heidrich eine Geschichtskonstruktion, in der die Erklärungsgründe des kunsthistorischen Geschehens unzulässig vereinfacht werden. Wenn er freilich den Vorwurf erhebt, daß diese Methode die Forderung absoluter Präzision von den mathematischen und exakten Naturwissenschaften auch auf die Geisteswissenschaften übertrage, so hat Kreis mit Recht darauf hingewiesen, daß davon keine Rede sein kann.

Vor allem fehlt aber der formalen Betrachtungsweise die Beziehung zum Leben: „Von der Verschiebung der äußeren Lage und des allgemeinen Bewußtseinsstandes der Nation führen die Linien hinüber zu dem Aufkommen neuer geistiger Bedürfnisse und zu der Aufstellung neuer Bildprobleme." Die Kunstgeschichte ist „mehr als nur Problemgeschichte und Stilgeschichte, sie muß unbefangener und freier, aus einer volleren und mehr erlebten Anschauung der Kunst und ihres Zusammenhangs mit dem Leben selbst geschrieben werden".

Mit der Anschauung von der Immanenz der kunsthistorischen Entwicklung und der einseitigen Betrachtung der formalen Seiten des Kunstwerks hat sich wenige Jahre später Rudolph Kautzsch eingehend auseinandergesetzt. „Die Entwicklung der Kunst ist in erster Linie selbständig und wird von ihren eigenen Notwendigkeiten geregelt." So Tietze als Nachfolger Riegls; die Kunstwerke erscheinen also als Glieder durchlaufender Entwicklungsreihen in zwingenden Kausalketten. Und

Digitized by Google

ebenso bekennt der junge Dvořak 1903: „Das eigentliche und wichtigste Substrat der Kunst, wenn sie mehr sein soll, als Künstlergeschichte, ist die Entwicklung der formalen Darstellungsprobleme." Für Wölfflin endlich ist die Kunstgeschichte die Geschichte des Sehens, an die der einzelne Künstler gebunden ist, d. h. ein innerlich notwendiger, psychologischer Prozeß, dessen Rhythmus in der gesamten Kunstgeschichte immer wiederkehrt. Aber schon die Betrachtung der Gotik lehrt, daß Wölfflins Grundbegriffe für sie nicht verbindlich sind. Ebensowenig kann von einer Einheit des Sehens gesprochen werden, das vielmehr nach Rasse und Nation verschieden ist. Alle diese formgeschichtlichen Theorien berücksichtigen — nach Kautzsch — zu wenig die kulturgeschichtlichen Faktoren. Und doch greift die Kulturgeschichte immer wieder in die Kunstgeschichte ein: die Rückkehr der Cluniazenser zur reinen Basilika im altchristlichen Sinne, die Umbildung der Plastik des 14. Jahrhunderts ins Flächenhafte und Lineare, das plötzliche Versiegen der blühenden deutschen Kunst um die Mitte des 16. Jahrhunderts können restlos nur aus außerkünstlerischen, in erster Linie religiösen Gründen erklärt werden.

Dazu treten weiterhin die Wandlungen der gesellschaftlichen Lebensformen, die Vorherrschaft bestimmter Stände wie etwa im frühen Mittelalter der Geistlichkeit, im hohen des Rittertums, im späten des Bürgertums. Der Aufschwung der Plastik vom Ende des 12. Jahrhunderts ab steht im engsten Zusammenhang mit der Entfaltung eines neuen Körpergefühls im Rittertum. In der Blüte der barocken Skulptur spiegelt sich das stolze Kraftbewußtsein des Feudaladels wider. Andererseits erscheint die Tafelmalerei — mit der ihr wesensgemäßen Tendenz zum Realismus — als eine dem Bürgertum besonders entsprechende Kunst. Auf die Ausbildung bestimmter Kunstarten und künstlerischer Tendenzen ist also die führende Kulturschicht von entscheidendem Einfluß.

Zu der Bedeutung der geistigen Strömungen und der sozialen Wandlungen tritt endlich die Bedeutung der nationalen oder der rassischen Sonderart. Nicht die Orientalen, wohl aber die Griechen haben eine Klassik entwickelt, nicht die Byzantiner, wohl aber die romanisch-germanischen Völker eine Gotik geschaffen. Diese Sonderbegabungen lassen sich bis in Nation und Stamm hinein weiter verfolgen: so erscheint die Gotik als ein typisch französischer, die Renaissance als ein typisch italienischer Stil.

Damit sind die wesentlichsten kulturellen Bedingungen genannt. Die Kunstgeschichte ist also nicht nur Geschichte der Darstellungs-

Digitized by Google

probleme — ihre Aufgabe ist vielmehr die Sinndeutung des historischen Verlaufes, die nur durch kulturgeschichtliche Interpretation gewonnen werden kann. Die Kunstgeschichte darf — wie Kautzsch es ausdrückt — nicht mehr an der geistesgeschichtlichen Forschung vorübergehen, ohne darum ihre Selbständigkeit irgendwie aufzugeben.

Die Kunst als integrierender Bestandteil der Kultur — das ist die neue Auffassung, die August Schmarsow systematisch begründet hat. Was er fordert, ist eine Kunstwissenschaft und eine Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen auf psychologischer Basis. Dazu ist vor allem nötig, den Zusammenhang der bildenden Kunst mit der Kulturgeschichte und den Sozialwissenschaften zu klären und das Verhältnis der Künste zueinander aufzuhellen. —

Es ist das Verdienst von Kautzsch, die drei Faktoren des Geistigen, des Sozialen und des Nationalen in ihrer Bedeutung für die kunstgeschichtliche Entwicklung erkannt zu haben. Dabei ist es wichtig, diese drei Hauptfaktoren in ihrer Durchdringung zu erfassen. Eine Kunstbetrachtung, die nur das nationale oder — wie Worringer — nur das rassische Moment hervorhebt, verfährt nicht minder einseitig als eine Methode, die nur das soziale betont. Die Zusammenhänge von gesellschaftlicher und künstlerischer Entwicklung innerhalb einzelner Perioden hat Richard Hamann beleuchtet. Den Versuch, die Kunstgeschichte auf rein soziologischer Grundlage aufzubauen, hat Wilhelm Hausenstein unternommen. Sein Werk „Die Kunst und die Gesellschaft" basiert auf der Grundlage des Marxismus. „In Anlehnung an St. Simon werden organische und kritische Zeitalter unterschieden, erstere gesellschaftlich geschlossen, letztere individualistisch." In gedrängter Form hat Hausenstein seine Grundanschauungen angedeutet in seinem Aufsatz „Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst". Hier werden die wichtigsten Entwicklungsformen der Kunst aus bestimmten gesellschaftlichen Organisationen abgeleitet. Die abstrakte Kunst des Ornaments ist Ausdruck der primitiven, kollektivistischen Agrardemokratie; mit der Heraushebung des Individuums aus der Masse im Zeitalter der Latifundienwirtschaft beginnt die noch immer sehr ornamentale Darstellung der menschlichen und tierischen Figur; in der gotischen Stadtkultur steigert sich die Dinglichkeit der Erscheinung, entwickelt sich das Porträt; der Materialismus der Renaissance, des Zeitalters der bürgerlichen Warenwirtschaft, er-

Digitized by Google

zeugt neue Sachmotive: Landschaft, Stilleben; im Barock, dem Zeitalter des Merkantilismus und der Jesuiten, steht neben der Vollendung des bürgerlichen Naturalismus die Rückkehr zur gewollten Unnatur, zur Arabeske. Die Kunst ist religiös in feudalen Zeitaltern: Romanik, Frühgotik, Barock; sie ist religiös in den „auflösenden Zeiten physiokratischer Bürgerlichkeit" (Spätgotik, Renaissance, 19. Jahrhundert). Von besonderer „sozialästhetischer" Bedeutung ist das Gesetz der Frontalität, das Symbol feudaler und hieratischer Kulturen, der „Ausdruck des erhöhten feudalen Herrschaftsgefühls". Dazu kommt zweitens das Gesetz der quantitativen Größe als Ausdruck der feudalen Repräsentation, der der Bürger die Vorliebe für das Intime, das „klein aber fein" entgegensetzt. Das Nackte als Symbol des Natürlichen wird von den feudalen und hieratischen Kulturen abgelehnt, von den bürgerlichen dagegen bejaht.

In dieser Abhandlung Hausensteins ist eine Fülle geistvoller Beobachtungen ausgestreut, die freilich im einzelnen gründlicher Nachprüfung bedürfen. Als echtem Marxisten erscheint ihm die Kunst in durchgehender Abhängigkeit von den sozialen und wirtschaftlichen Zuständen, womit ihr jede Selbständigkeit genommen ist. Und schließlich vermögen in dieser einseitigen Hervorkehrung des Gesellschaftlichen doch nur gewisse Züge der künstlerischen Entwicklung erfaßt zu werden.

Allerdings ist die soziologische Betrachtungsweise für ein besonderes Gebiet der Kunstforschung von größter Bedeutung geworden: wir meinen das Gebiet der Volkskunst, für dessen Erforschung nächst Riehl wiederum Riegl und neuerdings besonders M. und A. Haberlandt, Karl Spieß u. a. auch in kunsttheoretischer Hinsicht wichtige Vorarbeit geleistet haben. Man gelangte dabei bald zu einer klaren Trennung von „hoher" oder „Stilkunst" auf der einen, „Volkskunst" auf der anderen Seite. Diese Scheidung ist etwa vom 17. Jahrhundert in ganz Europa deutlich wahrzunehmen und beruht auf einer zunehmenden Spaltung des sozialen Lebens. Stilkunst ist die Kunst der höheren Stände, in neuerer Zeit vor allem des Bürgertums, also Stadtkunst; Volkskunst dagegen ist die Kunst des „platten" Landes, vornehmlich Bauernkunst. In der städtischen Kultur ist die Kunst Spiegel des einzelnen, der Stilkünstler schafft individualistisch; in der Volkskunst trägt jedes Werk den Stempel der Gattung; Bauernkunst ist Gemeinschaftskunst, auch da, wo sie nicht mehr als Hausfleiß, sondern als Schöpfung eines einzelnen Berufs-Handwerkers

Digitized by Google

erscheint. Der städtische Künstler bildet ein Kunstwerk an sich, die künstlerische Form ist ihm Selbstzweck; der Bauer oder Dorfhandwerker schmückt einen Gebrauchsgegenstand, dem er seine Formen anpaßt. So ist Stadtkunst letzthin zweckfrei, Landkunst überwiegend zweckgebunden und materialverhaftet. Schafft der Stilkünstler in ständiger Wandlung aus seinem Innern heraus, so arbeitet der Volkskünstler streng nach Brauch und Überlieferung. Hinter der Stilkunst steht die sich ewig wandelnde, fortschreitende, entwickelnde Kultur der Städte, in der Volkskunst offenbart sich das starre, gebundene, fast zeitlose Weltbild des Bauern. So wird auch die Bauernkunst des 18. und 19. Jahrhunderts noch zum größten Teil bestimmt durch die christliche Tradition und die vorchristliche, mythische Überlieferung, so lebt in ihr noch im Grunde der Geist primitiver, naturgebundener Gemeinschaftskultur. Und auch die von der Stilkunst übernommenen Formen werden in diese Richtung umgebogen und „verbauert". Damit wahrt die Volkskunst gegenüber der fortschreitenden Naturalisierung der hohen Kunst den Charakter einer über dem Leben stehenden Formensprache, gegenüber der steigenden inhaltlichen Entleerung die Heiligkeit von Sinn und Bedeutung über der Form. So mischen sich in der Volkskunst vorgeschichtliche und mittelalterliche Techniken und Motive mit zeitgenössischen Stilformen, so vermengen sich hier rein ornamentale und — relativ — naturalistische Elemente, wobei der Zug zum Ornamentalen dem Charakter der Schmuckkunst entsprechend mehr oder minder bestimmend bleibt. Die künstlerische Eigenart der Volkskunst kann nicht durch den Vergleich mit der Stilkunst, sondern nur aus ihrem eigenen Wesen heraus erfaßt werden, wie Kurt Freyer sehr klar gezeigt hat, der Desorganisation und Abstraktion der Formen als die wichtigsten formalen Grundzüge der Volkskunst erkannte. Grundlegend für den Sinngehalt aller Volkskunst erscheint vor allem das Moment des Religiösen, das sich aber erst in Verbindung mit dem von der jüngeren ethnologischen Forschung — z. B. Vierkandt — als ursprünglich und eigenwertig anerkannten ästhetischen Spieltrieb zur künstlerischen Schöpfung verdichtet. So eröffnet sich hier, gleichsam von rückwärts, auch ein neuer Zugang zum Verständnis der europäischen Kunst des Mittelalters, in der von einer radikalen Trennung von Stilkunst und Volkskunst noch keine Rede ist. Die konservative Grundhaltung, der kollektive Charakter, die abstrakt-rhythmische Formgebung, die symbolische Bedeutung, endlich die innige Verbindung religiöser und ästheti-

Digitized by Google

scher Elemente — alles dies sind Züge, die die mittelalterliche Kunst mit der Volkskunst teilt, die somit in vielem als die Fortsetzung mittelalterlichen „Brauchs" erscheint, dessen Überwindung in der „hohen" Kunst bereits in der Renaissance vollzogen war.

Die volkskundliche Betrachtung der bildenden Kunst, wie sie besonders die Volkskunstforschung pflegt, führt von selbst zur Berücksichtigung der geographischen Bedingungen, die sich am unmittelbarsten etwa in der Bauweise einzelner Landschaften ausprägen. Der Einfluß von Klima und Bodengestalt auf die künstlerische Formgebung darf nicht unterschätzt werden. Dabei handelt es sich aber nicht so sehr um die Unterschiede der Landschaften im Sinne von Stammesgebieten als um bestimmte Landschaftstypen. Der Bewohner des Tieflandes lebt, denkt, fühlt und bildet grundsätzlich anders als der des Hochgebirges; der Mensch, der ständig am Meer, im Angesicht der Unendlichkeit lebt, hat von Natur aus ein anderes Raumgefühl als der Sohn der Berge, dem alle Unendlichkeit durch Höhen und Gipfel verstellt ist. Dabei ergeben sich für die jeweiligen Landschaftstypen Gemeinsamkeiten in der künstlerischen Grundeinstellung, die über die Grenzen von Volk und Stamm teils hinausreichen, teils mitten durch sie hindurchschneiden. In seiner gedankenreichen Studie „Ideen zu einer Kunstgeographie Europas" unterscheidet Kurt Gerstenberg bestimmte „Zonen gemeinsamer optischer Anschauung". In der nördlichen Zone, die hauptsächlich England, die Normandie, Norwegen und Island einschließt, herrscht die aus der altnordischen Ornamentik stammende Kunst der bewegten Linie. Ein zweiter Streifen umfaßt Flandern, Holland, Dänemark, Norddeutschland und die baltischen Länder. Hier lebt die typische Kunst der Küste und des Flachlandes: Mangel an plastischem Sinn, aber feinstes Gefühl für ruhige, schlichte Größe, für koloristische Wirkungen, für die Probleme der Licht- und Luftdarstellung (Backsteinbaukunst, Landschaftsmalerei). Eine dritte Zone läuft südlich davon, quer durch Mittelfrankreich und Mitteldeutschland bis Polen, charakterisiert durch den heiteren Fachwerkbau. Eine vierte umfaßt die Gebirgsländer der Schweiz, Süddeutschlands und Böhmens: das Haus wird zum festen, kubischen Block und durch plastische Akzente belebt. Die Kunst der lombardischen Ebene endlich zeigt auffallende Beziehungen zum norddeutschen Backsteinbau, die wohl aus einer verwandten, landschaftlichen Grunddisposition zu erklären sind. Damit sind Probleme berührt, die dringend einer eingehenden Durcharbeitung bedürfen. —

Digitized by Google

Wichtiger als das geographische, das soziale und das nationale oder rassische Element, deren Bedeutung damit in keiner Weise gemindert werden soll, erscheint aber das rein geistesgeschichtliche, das in der religiösen oder philosophischen Weltanschauung seinen unmittelbarsten Ausdruck findet. In dieses Moment münden schließlich, wie schon Riegl hervorhob, alle Gebiete des kulturellen Lebens. Die Geistigkeit einer Kulturperiode greift noch hinaus über die Bereiche des Landschaftlichen, des Nationalen, des Sozialen. Die Macht der Idee kennt keine Grenzen der Natur, der Rasse, des Volkes oder der Gesellschaft, wenn sie auch von allen diesen Faktoren eine immer wieder andere Tönung erhält. Die sich in den 90er Jahren entfaltende kulturwissenschaftliche Philosophie der Rickert, Windelband, Dilthey betont wieder das geistige Element in der Geschichte. Und bei der jüngeren Generation der Simmel, Tröltsch, Scheler wird das Religiöse mehr und mehr zum Kernproblem der Kulturphilosophie.

Diese neue, idealistische Auffassung des Lebens und der Historie ist von Max Dvořak für die kunstgeschichtliche Forschung fruchtbar gemacht worden, der damit eine neue Periode kunstgeschichtlicher Betrachtung eingeleitet hat. In einem schönen Aufsatz hat Otto Benesch die wissenschaftliche Entwicklung Dvořaks feinfühlig nachgezeichnet. In seinen hervorragenden Frühwerken ist Dvořak, vor allem unter dem Einfluß Wickhoffs stehend, noch reiner Formalist. Das Meisterwerk dieser Periode ist die große Abhandlung über „Das Rätsel der Brüder van Eyck" (1903). Im zweiten Jahrzehnt beginnt die „Periode der ideengeschichtlichen Synthese". Riegls Schlußkapitel der spätrömischen Kunstindustrie, in dem er die geistesgeschichtlichen Parallelen zur Kunstentwicklung aufzeigt, Heidrichs Kritik an der immanenten Gesetzesforschung, endlich das erneute Studium Schnaases haben Dvořak in dieser Periode wesentliche Anregungen gegeben. Der Hauptanstoß kam aber durch die neuidealistische Bewegung in der Geisteswissenschaft. Immer mehr rückt nun das Problem Idealismus — Realismus in den Vordergrund, immer stärker offenbaren sich ihm, besonders unter Tröltschs Einfluß, die engen Beziehungen von Religion, Philosophie und Kunst. Das Problem des geistigen Inhalts erscheint ihm nun wichtiger als das Problem der Form. Herrscht in seinen Jugendwerken der Glaube an die Allmacht der Kausalität, die rationalistisch-positivistische Anschauung von der lückenlosen Kette der Entwicklung, so fesselt ihn jetzt vor allem das Problem des Stilbruchs, der Stilkrise, das nicht mehr

Digitized by Google

auf rationalem, formkausalen Wege zu lösen ist, sondern auf tiefere geistige Wandlungen zurückweist. „Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme, sie ist auch immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte, nicht minder als die der Religion, der Philosophie oder Dichtung, ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte."

Es ist Dvořak nicht mehr vergönnt gewesen, die geistesgeschichtliche Entwicklung der abendländischen Kunst im Ganzen aufzuzeigen. Aber der Weg ist gewiesen in einer Reihe von Einzeluntersuchungen, von denen die 1918 erschienene Arbeit über „Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei" die neue Betrachtungsweise zum ersten Male offenbart. Vorzüglich hat Timmling das Wesen dieser Untersuchung analysiert: „Versuch einer verstehenden Deutung der mittelalterlichen Kunst, nicht Darstellung, nicht Theorie ihrer Geschichte". „Die verstehende Richtung stellt das Paradox, das sie im an sich zeitlosen, nur zeitgegebenen Sinnzusammenhang zentriert, sie sich also phänomenologisch von der Geschichte entfernt, andererseits noch nicht in Geschichtstheorie mündet, weil gerade sie den Sinnzusammenhang als einmalige individuelle zeitlich eingefügte Gesamtkomplexion verstehend durchleuchtet im Gegensatz zu aller Theorie, die zu einer streng formalen Möglichkeitslehre aller Geschichte ihrer Natur nach drängt." Damit ist die Eigenart der „verstehenden" Methode ausgezeichnet umschrieben, die somit eine dritte Möglichkeit kunsthistorischer Betrachtung neben der empirisch-beschreibenden und der formal-systematischen darstellt.

Mit genialem Instinkt hat Dvořak als Substrat seiner geistesgeschichtlichen Untersuchung eine Epoche gewählt, die für diese Art der Behandlung besonders geeignet ist. Die mittelalterliche Kunst ist ein selbständiger Faktor der mittelalterlichen Weltanschauung, deren Grundlage der Spiritualismus des Christentums bildet. Der ästhetisch-sinnlichen Kultur der Antike tritt die mittelalterliche als eine rein geistige gegenüber. Die Entwicklung der mittelalterlichen Geistigkeit ist bedingt durch die Spannung von Ideal und Wirklichkeit. Steht das Frühmittelalter im Zeichen des Dualismus beider Sphären, so kommt es im späten Mittelalter zu einem gewissen Ausgleich: auch die Welt des Diesseits, des Profanen, findet ihre — freilich noch bedingte — Anerkennung als Vorstufe zur Welt des Jenseits. Damit wird auch die im frühen

Digitized by Google

Mittelalter erstarrte und erloschene Körperwelt von neuem belebt, aber nicht im naturalistischen, sondern im geistigen Sinn. Der Mensch erscheint wieder: nicht mehr als erstarrtes Symbol, noch nicht als individuelles Abbild, sondern als geistige Persönlichkeit, als Verkörperung eines überalltäglichen, heiligen Menschentums. Die materiell schöne Form der Antike wird wieder lebendig, aber nicht mehr als Selbstzweck, sondern als Ausdruck geistiger Vorzüge, in einer neuen, der Antike fremden Beseelung. Dazu kommt die steigende Aufnahme naturalistischer Elemente, die Beobachtung individuell-charakteristischer Einzelzüge. Die Natur wird geadelt, als göttliche Schöpfung wird auch sie der Darstellung für würdig erachtet. Hier liegen die Wurzeln des modernen Naturalismus. Die Spannung zwischen idealistischer und materialistischer Gestaltung führt schließlich zur Spaltung beider Gebiete. Im Süden tritt neben die Welt des Jenseits und des Diesseits als dritte die Welt der Kunst, die eigenen Gesetzen folgt. Im Norden entfaltet sich, besonders in den Niederlanden, der auf subjektiver Beobachtung gegründete gotische Naturalismus, für den schließlich die größtmögliche Naturwahrheit zum künstlerischen Selbstzweck wird.

So nimmt die Gotik eine Zwischenstellung ein zwischen dem absoluten Idealismus der frühmittelalterlichen und dem absoluten Naturalismus der nachmittelalterlichen Kunst. Der Betrachtung großer Krisenzeitalter als Ausprägungen entscheidender geistiger Umwälzungen hat Dvořak eine Reihe weiterer Abhandlungen gewidmet. In einem Aufsatz über die Anfänge der altchristlichen Kunst deutet er den neuen, abstrakten Stil der christlichen Kunst als den Ausdruck einer neuen Gesinnung. Diese Gesinnung ist zunächst völlig transzendent und antimaterialistisch eingestellt; erst im 4. und 5. Jahrhundert vollzieht sich ein gewisser Ausgleich mit der antiken Bildhaftigkeit. In den Malereien der Katakomben entwickelt sich zuerst der neue, christliche Stil, der mit einer begrenzten Anzahl von Typen und Schablonen arbeitet, der die Gestalten in körperlose Schemen verwandelt und die natürliche Verbindung im illusionistischen Raum durch rhythmisch-abstrakte Verknüpfung in einer idealen Sphäre ersetzt. Nicht die äußere Erscheinung, wie in der Antike, sondern der symbolische Gehalt der Gestalten ist für diese Kunst wesentlich. Wie in dem Aufsatz über die Gotik die Philosophie der Scholastik, so wird in dieser Abhandlung die Theologie des frühen Christentums weitgehend herangezogen.

Digitized by Google

Der Geburt des Realismus ist eine tiefschürfende Studie über Brueghel gewidmet, der in seiner Kunst den niederländischen Romanismus überwindet. Nach dem Zusammenbruch des formalen Renaissance-Idealismus entfaltet sich ein neuer Stil, der keine Normen mehr anerkennt, dessen Grundlage vielmehr die subjektive Schöpferkraft der Persönlichkeit bildet. Das Leben, bisher nur Folie, wird zur Quelle des künstlerischen Ausdrucks. So steht Brueghels Realismus am Anfang einer großen, geistesgeschichtlichen Linie, die über Shakespeare und Cervantes bis zu Balzac und Dostojewski führt. Völlig andere Bahnen schlägt die Kunst des Südens nach der Erschöpfung des Klassizismus der Renaissance ein. Im Manierismus, der bisher negativ als Verfallstil gewertet wurde, erkennt Dvořak die Überwindung des Naturalismus der Renaissance durch eine neue Geistigkeit, eine neue Vertiefung im Zeitalter der beginnenden Gegenreformation. Aus ihr erwächst die Kunst des Greco, in dessen ekstatischen Erscheinungen die visionäre Mystik der heiligen Teresa und des heiligen Ignatius sichtbare Gestalt gewinnt. So entwickelt sich im Norden ein neuer Realismus, so entfaltet sich im Süden ein neuer, religiöser Idealismus.

Dvořaks geistesgeschichtliche Methode, vor allem sein Aufsatz über die Gotik, ist Gegenstand ausführlicher kritischer Erörterungen geworden. Dabei gibt es wohl kaum eine Kritik, die nicht die Tiefe und den Reichtum der Gedanken Dvořaks anerkennte. Die hauptsächlichsten Bedenken richten sich gegen die starke Entfernung von der Wirklichkeit. So spricht Gall von der „nebelhaften Ferne einer im Grunde kunstfremden Atmosphäre", so meint Frankl, daß gerade die wichtigsten Formen der gotischen Architektur „in dieser abstrakten Atmosphäre vergasen". Besonders scharf hat Gall die ausschließliche Betonung des geistigen Momentes, die „einseitige Nährung der Geistesgeschichte aus theologischen Quellen" kritisiert, die der strömenden Blutfülle und kraftstrotzenden Erdennähe der mittelalterlichen Weltauffassung nicht gerecht zu werden vermag. So kehrt Gall das von Worringer über-, von Dvořak unterschätzte rassenpsychologische Moment wieder hervor: die Gotik ist ihm vor allem ein nordisches Gewächs, dessen Wurzeln in den Boden ureigenster Kraft des Volkstums zurückreichen, die jenseits der christlichen Lehre erwachsen ist.

Gegen die reine Ausdruckstheorie wendet sich Erich Everth. „Der Gehalt des Kunstwerks ist ja überhaupt nicht vor dem Werke da, sondern entwickelt sich erst im Werden seiner Form; was vor-

Digitized by Google

her in anderer geistiger Form vorhanden war, ist etwas anderes; die Form kommt nicht wie ein Gefäß dazu, sondern entfaltet sich erst in der Selbstentwicklung des Gehaltes zu immer größerer Bestimmtheit." Wir glauben allerdings, daß sich diese Kritik weniger gegen Dvořaks Grundanschauung, als gegen eine mißverständliche Auslegung seiner Methode wendet, und wenn Everth weiterhin behauptet, daß durch Dvořaks schwierige Gedankengänge das Verständnis für die Kunst des Mittelalters eher erschwert als erleichtert werde, so ist zu sagen, daß bisher noch keine kunstgeschichtliche Theorie so nahe an das Wesen und den Gehalt der Gotik herangeführt hat als die Betrachtungsweise Dvořaks.

In ähnlicher Richtung bewegt sich die Kritik, die Ludwig Coellen an Dvořaks Deutung der Gotik geübt hat. Auch Coellen vermißt die strenge Wahrung der Autonomie der künstlerischen Entwicklung und erblickt den Hauptfehler sowohl der rassenpsychologischen als auch der kulturgeschichtlichen Methode darin, daß in beiden die Sphäre der formalen Raumorganisation durchbrochen und der Stilursprung aus einer der Raumform heterogenen Sphäre erklärt wird. An die Stelle der Begriffe Idealismus und Naturalismus möchte Coellen die Kategorien Kubismus und Organizismus setzen, womit das „Abirren aus der Formsphäre" vermieden wird. Wenn freilich Coellen behauptet, daß Idealismus und Naturalismus methodisch in verschiedenen Ebenen lägen, da der Idealismus reine Bedeutungskategorie, der Naturalismus reine Formkategorie sei, so vermögen wir dem nicht zuzustimmen. Wir erblicken vielmehr in beiden Begriffen Bedeutungskategorien, die für die Erfassung der Kunstentwicklung ebenso wesentlich sind, wie alle formalen Grundbegriffe, da uns die rein formale Auffassung der Kunst als Raumorganisation in keiner Weise ausreichend erscheint. Und wir glauben, daß es gerade das Verdienst Dvořaks ist, den im Formalen enthaltenen Bedeutungscharakter der Kunst herausgehoben und auf letzte Bedeutungskategorien zurückgeführt zu haben. Gerade darum stimmen wir Coellen andererseits völlig zu, wenn er — entgegen Dvořaks Auffassung von dem Aufkommen einer rein autonomen Welt der Kunst im Trecento — betont, daß auch die Kunst der nachmittelalterlichen Zeit der „autonome Ausdruck" des von entsprechenden, gegen das Mittelalter freilich veränderten Besonderungen desselben christlichen Weltbegriffs ist.

Auf diese Inkonsequenz hat auch von ästhetischer Seite her Friedrich Kreis hingewiesen, wenn er bestreitet, daß von einer

Digitized by Google

Einsicht in die autonome Stellung der Kunst bereits in der Renaissance die Rede sein könne. Und wir dürfen hinzufügen: wird erst einmal die Geschichte der Kunst unter dem Aspekt der Geistesgeschichte betrachtet, so ist jede Periode der Entwicklung — auch die scheinbar völlig autonome Kunst des l'art pour l'art — Ausdruck einer bestimmten Geisteshaltung. Und dieser Erkenntnis ist Dvořak selbst in seinen letzten Jahren nahegekommen, wenn er schließlich auch den scheinbar rein formalen Klassizismus als „Erscheinung von seelischem Inhalt in monumentalster Steigerung" (Benesch) wertet.

Können wir uns also Coellens methodologischen Bedenken gegen die logische Gleichsetzung der Begriffe Idealismus und Naturalismus nicht anschließen, so ist doch zu sagen, daß diese Kategorien zunächst nur für die darstellenden Künste gelten, während sie auf die angewandten Künste (Architektur, Kunsthandwerk, Ornamentik) nur in sehr bedingtem Maße übertragen werden können. Eine geistesgeschichtliche Forschung, die der Architektur einen breiteren Raum gewähren würde als dies Dvořak tut, müßte also die für die Architektur entsprechenden Kategorien herausarbeiten, um dann zu den gemeinsamen, Architektur und bildende Künste überspannenden Oberbegriffen vorzudringen.

Digitized by Google

V. Kapitel.

Die Universalgeschichte des Stiles.

Alle kunsttheoretischen und kunstgeschichtsphilosophischen Versuche, alle Fragen nach den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen und den Gesetzen der kunstgeschichtlichen Entwicklung zielen schließlich auf das eine: auf die Deutung der gesamten Kunstgeschichte, auf die Universalgeschichte des Stiles. Voraussetzung für eine solche Einstellung ist freilich die Grundüberzeugung von der Kontinuität, dem inneren Zusammenhang des kunsthistorischen Geschehens innerhalb des westlichen Kulturraumes; dort, wo diese Grundüberzeugung nicht besteht, wie bei der rassen- oder kulturpsychologischen Betrachtung im Sinne Worringers und Spenglers, gibt es keine Entwicklungsgeschichte der Kunst, sondern nur einzelner, völlig isolierter Komplexe. Die Frage nach der Entwicklungsgeschichte der Stile im kontinuierlichen Sinne ist zuerst von Ernst Cohn-Wiener aufgeworfen worden, der sie im Rahmen eines kleinen, populären Werkes zu lösen versucht hat. Die Kategorien, mit denen Cohn-Wiener arbeitet, sind „konstruktiver Stil" und „dekorativer Stil" — der seine letzte Steigerung im ornamentalen Stil erfährt. Später hat Cohn-Wiener diese Begriffe durch die Kategorien „tektonisch" und „kontratektonisch" ersetzt. Die gesamte Stilgeschichte stellt sich als ein rhythmischer Wechsel von tektonischen und kontratektonischen Stilen dar. Alle tektonischen Stile gehen von der reinen Zweckform aus, das Ornament wird rein funktional verwandt. Das Kunstgewerbe — das Cohn-Wiener weitgehend berücksichtigt — arbeitet funktional und materialgerecht. Solche Stile konstruktiver Art stehen am Beginn der Antike und des Mittelalters. Zwei Unterformen sind zu unterscheiden: 1. die ruhend-tektonischen Stile — ägyptische, frühchristliche Kunst — und die gegliedert tektonischen, die in Bewegung übergehen: Dorik, Romanik. Dagegen sind die kontratektonischen Stile auf Reichtum und Bewegung der Formen gerichtet: Cohn-Wiener scheidet hier pathetische und richtungslose Formbewegung. Zu den pathetisch bewegten Stilen gehören Hochgotik und Barock: der Bau ist nicht mehr Raumausschnitt, sondern Teil der räumlichen Ausdehnung überhaupt; im Kunstgewerbe kommt die Wandlung von der

Digitized by Google

funktionalen Gestaltung zur dekorativen Wirkung besonders deutlich zum Ausdruck: der Becher wird zum Pokal, die Truhe zum Schrank, man liebt Fournierung, Glasuren, Glas usw. Die höchste Steigerung des kontratektonischen Stiles wird in der richtungslos bewegten Form erreicht: das Ornament wird zum Ausdruck rauschhafter Bewegung, das Kunsthandwerk erfährt seine üppigste Bereicherung — hierhin gehören Islamik, Spätgotik, Rokoko.

So bildet die Stilgeschichte eine vollkommene Wellenbewegung zwischen strenger und freier Form. Das gilt nun zunächst nur für die angewandten Künste: Baukunst und Werkkunst. Aber auch die Entwicklung von Plastik und Malerei verläuft in gleichem Rhythmus, entfaltet sich parallel den angewandten Künsten: so entspricht dem ruhend-tektonischen Stil die räumlich und stilistisch gebundene Form, dem gegliedert tektonischen die räumlich freiere, „illusionistische" Gestaltung. Wie im kontratektonischen Stil die Baukunst vom Zweck befreit wird, so werden die bildenden Künste von der Baukunst gelöst, die Kunstformen von der Fläche befreit und illusionistisch-realistisch gebildet. So erscheint die Kunstgeschichte nicht als eine stetig fortschreitende Entwicklung, sondern als Wellenbewegung zwischen bedingten und unbedingten Formen. Dabei besteht — nach Cohn-Wiener — ein enger Zusammenhang zwischen Stilform und sozialer Struktur: der tektonische Stil ist echt sozial, eine Kunst für alle — der kontratektonische asozial, aristokratisch, das Handwerkliche tritt zurück, das Artistische, speziell Künstlerische tritt hervor. Rein geistesgeschichtlich gesehen, spiegelt die Entwicklung vom Gebundenen zum freien Stil den Weg vom Glauben zur Skepsis, von der Bindung („religio") zur Freiheit der „ratio".

Zweifellos hat Cohn-Wiener mit den Begriffen tektonisch und kontratektonisch, gebundener und freier Stil zwei wesentliche Kategorien der kunstgeschichtlichen Entwicklung aufgewiesen. Es gelingt ihm, die Entwicklung der Stile als eine rhythmisch-periodische aufzuzeigen und die stetige Wiederkehr ähnlicher Tendenzen in der Stilgeschichte nachzuweisen. Im Gegensatz zu Wölfflins Kategorien, die in erster Linie für den Gegensatz Renaissance und Barock gelten und sich auf andere Stilperioden nicht übertragen lassen, sind Cohn-Wieners Grundbegriffe so weit gefaßt, daß sie sich auf eine große Anzahl von Stilen anwenden lassen. Freilich nicht auf alle: hier liegt die Hauptschwäche des Cohn-Wienerschen Versuches, auf die Utitz und E. v. Orth deutlich hingewiesen haben. Weder die griechische Klassik noch

Digitized by Google

die Hochrenaissance, weder die Frühgotik noch die Kunst des 19. Jahrhunderts lassen sich in sein System einfügen. Diese Stile sind denn auch von Cohn-Wiener stillschweigend übergangen worden, obwohl eine stärkere Differenzierung seines Systems auch eine Einordnung dieser Stile ermöglichen würde. Im ganzen sind die Kategorien Cohn-Wieners nicht elastisch genug: so weist E. v. Orth mit Recht darauf hin, daß die Gotik nicht wie das Barock als pathetisch-bewegter Stil bezeichnet werden kann, wie denn in der Malerei der Gotik von einer — dem pathetisch-bewegten Stil entsprechenden Tiefenwirkung keine Rede ist. Überhaupt bleibt die Betrachtung der bildenden Kunst zu sehr an der Oberfläche haften, Cohn-Wiener begnügt sich hier mit gelegentlichen Andeutungen, während er über den Rhythmus der Architektur — und besonders der kunstgewerblichen Entwicklung manches Treffende zu sagen weiß. Wenn freilich Cohn-Wiener das Wesen des tektonischen Stiles in der reinen Zweckerfüllung sieht, so biegt er damit, wie Utitz betont hat, eine künstlerisch-formale Kategorie ins Außerkünstlerische, Außerästhetische um. So müssen wir den Hauptwert der Cohn-Wienerschen Arbeit in seiner pädagogischen Bedeutung erblicken, die freilich durch die allzustarke Vereinfachung des geschichtlichen Tatbestandes gerade für den weniger geschulten Leser nicht ungefährlich ist.

Die Einengung der Entwicklungsprobleme auf die Frage nach dem Verhältnis von Zweck und Form hat Max Dvořak als den Hauptfehler der Cohn-Wienerschen Untersuchung bezeichnet, der dem Werk eine ausführliche Besprechung grundsätzlicher Art gewidmet hat. Nach Dvořak tritt neben den Gegensatz von Zweck und Form derjenige zwischen Form und Natur, da in der Entwicklung des Naturalismus eine nicht minder wichtige Quelle der Stilgeschichte enthalten ist als in dem Wechsel der tektonischen und kontratektonischen Bestrebungen. Mit vollem Recht betont Dvořak, daß die Entwicklung der Kunst doch nicht so einfach verlaufen sei, daß sie sich auf eine fortlaufende Wellenbewegung zurückführen ließe; neben die gewiß berechtigte Betrachtung der rhythmischen Periodik muß vor allem die Erforschung des Fortschritts in der Bewältigung der künstlerischen Aufgaben und Probleme treten. Eine Geschichte, die nur den Parallelismus bestimmter Stilphasen hervorhebt und erklärt, vermag der Kompliziertheit und vor allem der inneren Folgerichtigkeit der Gesamtentwicklung nicht gerecht zu werden. „Die Tektonik Michelangelos trennt von der Tektonik der Tempel von Pästum nicht nur das Wellental und der Wellen-

Digitized by Google

berg konstruktiver und dekorativer Tendenzen, sondern zugleich ein ganz neuer Inhalt der tektonischen Ideale und Ausdrucksmittel."

Damit scheint uns ein entscheidender Gedanke ausgesprochen zu sein: die — vorwiegend aus der formalen Kunstbetrachtung — erwachsene, auf wenigen antithetischen Kategorien beruhende Stilgeschichte muß sich durchdringen mit der Auffassung der Geschichte als einer einheitlichen fortschreitenden Entwicklung — fortschreitend nicht im Sinne qualitativer, sondern innerlich folgerichtiger Weiterentwicklung. Die Aufweisung eines gewissen Parallelismus in der Stilgeschichte ist erst die Grundlage, der Grundriß, auf dem der Stil-Historiker weiterbauen kann: das Problem ist nun nicht mehr das Gemeinsame, sondern das Unterscheidende innerlich verwandter Stile, der methodische Weg führt also von ungeordneter Differenzierung (in der deskriptiven Tatsachenfeststellung) über kategoriale Vereinfachung und Ordnung zur geordneten Differenzierung, d. h. also zu einer Verschmelzung von ordnender und differenzierender Betrachtung, die allein die Komplexität der Stilentwicklung bis in ihre feinsten Schattierungen zu erfassen vermag. Neben das im Grunde mechanische Prinzip von Druck und Gegenstoß, These und Antithese tritt das organische der freien, in einer bestimmten Richtung verlaufenden Entfaltung, die sich aber in einem bestimmten Rhythmus vollziehen wird.

Das sind Gedanken, die jüngsthin ähnlich Hermann Beenken ausgesprochen hat. Beenken fordert neben der heute längst geübten Vergleichung benachbarter Stile, z. B. Renaissance und Barock, Klassizismus und Romantik, die immer wieder zu zeitlosen Polaritäten führt —, den Vergleich mit nichtbenachbarten Stilen, z. B. Renaissance und Romanik und klassische Antike, Barock und Gotik usw., um durch die Aufzeigung der Verschiedenheit bei grundsätzlicher Ähnlichkeit den kunstgeschichtlichen Fortschritt festzustellen. Die starren Kategorien der antithetischen Methode müssen erweicht, ihre absolute Geltung muß in eine relative verwandelt werden, erst dann vermögen sie sich als labile, elastische Begriffe dem Fluß des stilgeschichtlichen Geschehens anzupassen.

Der Gedanke der unbedingten Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit der universalhistorischen und damit auch der stilgeschichtlichen Entwicklung ist, wie bereits erwähnt, besonders von der Wiener Schule verfochten worden. So hat Riegl in seinem Monumentalwerk über die spätrömische Kunstindustrie diese universalgeschichtliche Methode für die Entwicklung der antiken Kunst konsequent

Digitized by Google

durchgeführt. Die Entwicklung dieser Kunst führt — nach Riegl — von der rein taktischen Kunst der Ägypter über die taktisch-optische der Griechen zur optischen der Römer. Erst in der spätrömischen Kunst vollzieht sich die Loslösung der Einzelform von der Ebene und die Verbindung der Einzeldinge im einheitlichen Raum, der dann im Verlaufe der neueren Stilentwicklung aus der idealen Sphäre des byzantinischen Goldgrundes in die reale des natürlichen Raumes gewandelt und in die unendliche Tiefe ausgedehnt wird.

So wird für Riegl die spätrömische Kunst zum Wendepunkt zwischen zwei großen Perioden, von denen die eine, antike, den Raum als kubisch-stoffliche Größe auffaßt, während ihn die Moderne als unendlich-formlose Größe begreift. Zwischen der taktisch-ebenen und der optisch-tiefenhaften Gestaltung steht die spätrömische Kunst: in den römischen Bauten ist zwar die Verbindung mit der Ebene gelöst, aber die Verbindung mit dem unendlichen Raum noch nicht gewonnen. Diese große, einheitliche Entwicklung spiegelt sich wider in der Geistesgeschichte: vom materialistischen Monismus der altorientalischen Weltanschauung führt der Weg über den Dualismus der Klassik, über das Erwachen der Seele zum spiritualistischen Monismus der spätrömischen Kultur, deren entwickeltere Geistigkeit sich in der künstlerischen Vorstellung des Tiefenraumes ausprägt. Die objektive Isolierung der Dinge im Raum, die für die mittelalterliche Kunst bezeichnend ist, bildet die Parallele zur Bindung an objektive Normen in der Weltanschauung in einer streng gebundenen Religiosität; die Verbindung der Dinge im Raum, die Erfassung der subjektiven Erscheinung, die sich in der Neuzeit vollzieht, findet ihr Widerspiel in der Lösung der Kultur vom religiösen Kultus.

Damit hat Riegl eine kunstgeschichtsphilosophische Konzeption größten Formates aufgestellt, deren Größe auch dadurch nicht vermindert wird, daß Einzelheiten, wie die metaphysische Deutung des byzantinischen Goldgrundes als idealer Unendlichkeitsraum, heute kaum zu halten sind, den wir mit Berstl als die unendliche abstrakte Fläche, die alles Körperlich-Räumliche vernichtende dekorative Wand der orientalischen Kunst auffassen. Die bedeutendste Weiterbildung hat Riegls logisch immanente Methode durch Coellens transzendentale Stiltheorie und ihre Übertragung auf den Verlauf des stilgeschichtlichen Geschehens erfahren. In den geschichtlichen Studien zu seiner Stiltheorie hat Coellen den Versuch einer Universalgeschichte des Stiles bis zum Ausgang des Mittelalters unter strengster Wahrung der Autonomie der Sphäre

Digitized by Google

der künstlerisch-formalen Gestaltung unternommen. Wie bereits gezeigt wurde, unterscheidet Coellen drei große Phasen in der Entwicklung des Stiles: 1. die Periode der einfachen Komposition, 2. die Periode der polaren Komposition und 3. die Periode der Differenzierung. Von diesen sind die beiden ersten, das vorchristliche und das christliche Zeitalter umfassenden Perioden bereits abgelaufen, so daß wir heute am Beginn der dritten Phase stehen. Jede dieser Perioden macht nun die Entwicklung von der Fläche über Individualraum und Teilraum bis zum Allgemeinraum durch, d. h. sie enthält hintereinander die Stufen der ornamentalen, der plastischen, der tektonischen und der malerischen Gestaltung. Dazu tritt eine Unterteilung in kubistische und organizistische Gestaltungsweisen, die eine weitere rhythmische Differenzierung durch den Wechsel von statischer und dynamischer Formgebung erfahren. Der Übergang vom Kubismus zum Organizismus vollzieht sich auf der Stufe der Tektonik. Alle diese grundlegenden Formkategorien entsprechen bestimmten Arten und Färbungen des Weltbegriffs, mit dessen Entfaltung diejenige der Kunst in einem gesetzmäßigen Zusammenhang steht.

Die Epoche der einfachen Komposition umfaßt die Entwicklung von den ersten Anfängen der geschichtlichen Kultur bis zum Ausgang der antiken Welt. Am Beginn steht die ornamentale Flächenkunst der „magischen" Kulturen. In den „dämonischen" Kulturen entfaltet sich der Individualraum, das hervorragendste Beispiel dieser Periode ist die Skulptur der afrikanischen Neger. Die Phase der tektonischen Gestaltung des Teilraums geht zusammen mit den polytheistischen Kulturen. Der erste Abschnitt dieser Phase trägt noch kubistisches Gepräge (Sudan, Ägypten), der zweite organizistisches (griechische Kunst). Im Hellenismus setzt sich der Allgemeinraum durch, aus dem statischen Organizismus der griechischen Kunst wird ein dynamischer. In der Baukunst dominieren die allgemein räumlich-tektonischen Formen, die Idee der Totalität verkörpert sich in mächtigen Kolossalbauten. In der Malerei herrscht ein — freilich bedingter — malerisch-tiefenhafter Illusionismus, in die Plastik, vor allem in das Relief, dringen malerische Elemente ein.

In der Epoche der kaiserrömisch-frühchristlichen Kultur vollzieht sich die Wandlung von immanenter zu transzendenter Kultur, im Künstlerischen: von einfacher zu polarer Komposition. Grundlegend wird ein neues geistiges Prinzip: die Transzendenz des unendlichen Grundes, die Spaltung des Daseins in Gott und Welt,

Digitized by Google

Geist und Materie. Diese Spaltung prägt sich im Künstlerischen in der Besonderung von Allgemeinraum und Einzelformen aus, die in der polaren Komposition erst zur Einheit verschmolzen werden. So beginnt der viertaktige Weg der Raumorganisation von neuem, aber auf gänzlich veränderter Grundlage. Der Allgemeinraum ist nicht mehr Ergebnis, sondern Voraussetzung der Gestaltung. Die frühchristliche Kunst beginnt wieder bei der Stufe des Ornamental-Statisch-Kubistischen: die bewegungslosen, frontalen, symmetrisch gruppierten oder einfach gereihten Gestalten werden in die Sphäre des Allgemeinraums gestellt, die unmittelbare Identität von Einzelräumlichem und Allgemeinräumlichem wird in der Ebene vollzogen: Grund und Muster werden eins. Auch für Coellen ist — im Gegensatz zu Riegl — der Goldgrund der altchristlichen Mosaiken nicht das Symbol des unendlichen Raumes, sondern die „Allgemeinraumsphäre, in die das Einzelräumliche polar-kompositionell erhoben und zu ornamentaler Fläche verschmolzen wird". Dem absoluten Individualismus der Antike tritt hier ein strenger Kollektivismus entgegen, der sich erst im Verlaufe des Mittelalters in einen neuen Individualismus wandelt. Dieses Prinzip der Individualität gewinnt in der Romanik eine neue Bedeutung als Ausdruck des „krassen Individualismus der jungen nordischen Völker" — also erfährt auch bei Coellen die immanente Methode eine gewisse Verschiebung durch die Aufnahme des rassenpsychologischen Momentes. In der Architektur führt die addierende Gruppierung von Raumindividuen zum gebundenen System — ein Gedanke, den Frankl bereits in seinen Münchener Vorlesungen entwickelt und in seiner „Baukunst des Mittelalters" ausgeführt hat. Die in Byzanz entmaterialisierte Mauer wird zum festen, körperhaften Gebilde. In der Plastik, besonders in der Elfenbeinbildnerei, wird das Zusammenfließen von Grund und Einzelform überwunden durch die starke Plastizierung der — freilich noch immer ans Relief gebundenen — Einzelformen. In der Malerei endlich vollzieht sich innerhalb der Ebene eine gewisse Drehung und Wölbung der Formen, und in der Ornamentik wird das Muster betont vom Grunde abgehoben.

Die Gotik bringt die Ersetzung des Plastischen durch das Tektonische, die Lockerung des Kubistischen durch das Organizistische sowie die Wendung zum Dynamischen. Den Hauptunterschied von Romanik und Gotik erblickt Coellen darin, daß bei jener das Formganze zuvorgesetzt sei, während bei der Gotik die individuellen Einzelformen primär seien. So erwächst in der Plastik die

Digitized by Google

Totalität aus den Einzelindividuen, die Einzelform wird vollrund, in die kubistische Formung dringen organizistische Züge ein. Der Kubismus vermittelt die Bindung von Architektur und Skulptur als „Symbiose" einander entsprechender Stiltendenzen. An die Stelle des romanischen, ruhenden Flächengefüges tritt in der Gotik das dynamisch-bewegte, fließende Liniengefüge. Diese dynamische Entwertung der Vorderebene zeigt auch die gotische Malerei, die das Räumliche stärker betont und Linien und Flächen kontinuierlich ineinanderfließen läßt. Und in der Ornamentik endlich prägt sich der dynamische Totalitätsdrang im unbegrenzten Fortspinnen krauser Liniengebilde aus.

Die weiteren Stufen der polaren Komposition hat Coellen nur noch schematisch angedeutet. Auch die Renaissance ist tektonischer Stil wie die Gotik, nun aber in organizistischer Prägung und an Stelle des Dynamischen statisch orientiert. Im Barock endlich vollzieht sich die Wandlung zum Malerischen, und die organizistische Gestaltung verbindet sich mit einer neuen Dynamik. Es ergibt sich also folgender Aufbau des Zeitalters der polaren Komposition:

A. *Kubismus.*

1. Ornamentaler Stil. Kollektivität der Individuen. — Byzantinische Kunst.
2. Plastischer Stil. Statisch. Mechanische Massenindividualität. — Romanik.
3. Tektonischer Stil. Dynamisch. Geordnete Vielheit der Massenindividuen. — Gotik.

B. *Organizismus.*

4. Tektonischer Stil. Statisch. Geordnete Vielheit von organischen Individuen. — Renaissance.
5. Malerischer Stil. Dynamisch. Totalität des Daseins. — Barock.

Die entsprechende Entwicklung in der philosophischen Weltauffassung hat Coellen bis zur Gotik ausführlich behandelt, so daß damit seine auf streng formaler Grundlage erwachsene Stilgeschichte ihre geistesgeschichtliche Bestätigung erhält.

Coellens Werk stellt den Versuch dar, die Universalgeschichte des Stiles in der bildenden Kunst auf streng philosophischem Wege zu entwickeln. Dabei reicht dieser Versuch weit über die Grenzen des Kunstgeschichtlichen hinaus: mit seiner theoretischen Begriffs-

Digitized by Google

bildung werden sich die allgemeine Kunstwissenschaft, mit seiner dialektischen Konstruktion der Geschichte die Geschichtsphilosophie, mit seiner Entwicklung der frühgeschichtlichen Perioden die Völkerkunde auseinanderzusetzen haben, mit der Entwicklungstheorie der antiken und abendländischen Kunstgeschichte endlich werden sich Archäologie und Kunsthistorie eingehend beschäftigen müssen, die an Coellens Arbeit bisher — soweit wir sehen können — stillschweigend vorübergegangen sind. Nur Timmling hat auf die Bedeutung des „philosophisch tiefdurchdachten Werkes" hingewiesen und hervorgehoben, daß allein eine eingehende Besprechung dem Werke genügen würde. Diese zu geben ist auch hier nicht möglich. Grundsätzlich sei aber bemerkt, daß von allen Systemen kunstgeschichtlicher Kategorien dasjenige Coellens am besten geeignet erscheint, die komplizierte Entwicklung der Stile in weitem Maße ordnend zu erfassen. Daß sein System nicht allen Erscheinungen gerecht wird, offenbart sich aber bereits bei der Behandlung der primitiven Kulturen, wo — ähnlich wie bei Worringer — die zu den großartigsten künstlerischen Schöpfungen der Menschheit gehörenden naturalistischen Darstellungen der Jägervölker als unkünstlerisch abgelehnt werden, da sie sich dem Entwicklungsrhythmus nicht einfügen lassen. Am fruchtbarsten erweisen sich Coellens Grundbegriffe für die Entwicklung von der altchristlichen bis zur gotischen Kunst, und es bleibt bedauerlich, daß Coellen seine geschichtlichen Studien nicht auch für die nachmittelalterliche Kunstentwicklung fortgesetzt hat, wodurch er zu einer vielleicht noch prägnanteren und klareren Analyse der Gotik gelangt wäre. Bezeichnend für das nicht völlige Ausreichen der streng autonomen, immanenten Konstruktion der Stilgeschichte ist das Eindringen rassenpsychologischer Begründungen, das bei der Deutung der Romanik besonders offenbar wird. Wenn Coellen dem radikalen Individualismus der jungen germanischen Völker eine besondere stilbildende oder doch mindestens stilbeeinflussende Kraft beimißt, so erkennt er damit eine heteronome, von außen wirkende Kraft an. Überhaupt erscheint der Begriff der zunehmenden Individualisierung, der bei Coellen für die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst mit Recht eine überragende Bedeutung erlangt, ohne zureichende theoretische Begründung. Dabei ist es uns zweifelhaft, ob bereits bei der Gotik von einem Primat der Einzelformen gesprochen werden kann: vielmehr erscheint uns gerade die Auseinandersetzung der — in der Romanik noch absolut herrschenden — Allgemeinform mit der Einzelform, und die langsame,

Digitized by Google

aber niemals vollständige Verselbständigung des Individuellen gegenüber dem Totalitätszusammenhang als das Problem des gotischen Stiles, für den aber bis zu seinem Ausklang die Allgemeinform das übergeordnete Prinzip bleibt — ähnlich der Auffassung des „gemäßigten Realismus" auf philosophischem Gebiet. Die vollständige Lösung der Einzelform von der Totalität, die Schaffung der rund-plastischen Freifigur, die Lösung der dinghaften Einzelform aus der Allgemeinsphäre des Goldgrundes, die Darstellung eines einmalig-individuellen Raumausschnitts sind Probleme, die erst in der Renaissance ihre vollkommene Lösung finden. Vielleicht wäre Coellen selbst zu einer solchen Differenzierung des Individuationsprozesses gekommen, wenn er seine historische Darstellung über die Gotik hinausgeführt hätte. Im großen und ganzen überzeugend und für jede geisteswissenschaftliche Betrachtung der Kunstgeschichte grundlegend erscheint uns dagegen die Aufweisung der Parallelität in der Entwicklung von Weltbegriff und Stilform, bei der die methodische Trennung beider Sphären, der kulturellen und der künstlerischen, streng und folgerichtig durchgeführt ist.

Auf der Grundlage Riegls weiterbauend hat Panofsky in der meisterhaften Einleitung zu seinem Werk „Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts" eine Skizze der Stilentwicklung der bildenden Künste von der Antike bis zur Neuzeit gegeben. Panofsky beschränkt sich dabei im wesentlichen auf die rein formale Entwicklung, ohne aber die Verwurzelung der mittelalterlichen Kunst in rassischen und allgemein geistigen Grundlagen zu verkennen. Von dem echt Rieglschen Grundgedanken ausgehend, daß jede stilistische Entwicklung eine Wandlung der Raumvorstellung bedeute, beleuchtet er zunächst kurz die Entwicklung der antiken Kunst. In der klassischen Kunst der Griechen verbinden sich stoffliche und dreidimensionale Teileinheiten unmittelbar zu einem Ganzen. Doch bleiben diese Teileinheiten wohl unterschieden und behalten ihre Eigeubedeutung innerhalb des neuen Ganzen. In der hellenistisch-römischen Kunst werden die einzelnen Teile im Freiraum verbunden. Aus dem Säulen-Gebälkbau wird der Mauer-Gewölbebau, in der Malerei entwickelt sich ein Illusionismus mit scheinbarer Perspektive — freilich ohne einheitliche Darstellung des Raumes oder der Beleuchtung. Der Raum „wird an den Einzelelementen abgelesen". Die entscheidende Wendung vollzieht sich in der altchristlichen Kunst: Objekte und Intervalle werden zu einer Einheit verbunden. Damit werden preisgegeben: 1. Die Plastizität und Funktionalität der Körper. (Coellen würde

Digitized by Google

sagen: der Organizismus.) 2. Die Tiefenerstreckung und Lufterfülltheit des Raumes (der Illusionismus). Körper und Raum werden zur Flächeneinheit verwoben; Anorganik, Linearität und Frontalität werden zu Grundzügen der Gestaltung. Der Eindruck ist flächenhaft: aus Körper und Raum werden Muster und Grund. Diese Entwicklung vollendet sich im byzantinischen Stil, der keine bedeutende Freiplastik mehr kennt und die Körper zu linienhaften Gebilden in flachem Relief plattbügelt.

Die abendländische Kunst hat nun die Aufgabe, die seit dem Ausgang der Antike verlorene Dreidimensionalität und Substantialität zurückzuerobern. Dies geschieht aber nicht durch eine Rückkehr zur körperhaften, sondern im Vorwärtsschreiten zur massemäßigen Gestaltung. So werden Körper und Masse zu Grundbegriffen der Plastik innerhalb der antik-abendländischen Entwicklung. Beide sind materiell und dreidimensional; charakterisiert aber den Körper die Verbindung unterscheidbarer, individuell funktionaler Teile (Organe), so kennzeichnet die Masse die Verknüpfung ununterscheidbarer Teile gleichartiger Form und Funktion (Partikel). So wird der Gegensatz des Organischen und Anorganischen zum Grundproblem der formalen Gestaltung, besonders der Plastik — und entspricht somit grundsätzlich ungefähr den Kategorien des Organizistischen und des Kubistischen bei Coellen. In der Romanik herrscht das Massenprinzip, die Einzelform wird plastiziert, dreidimensional, die Figur wird Massenblock mit Faltenornament, das Relief massemäßig aufgehöhte, „von hinten nach vorn zu lesende" Flächenform. So unterscheidet sich die romanische Kunst in ihrer Tendenz zur Plastizität von der byzantinischen, in ihrer Tendenz zum Massemäßigen von der antiken Kunst. Das Gesetz der Verschmelzung, der Homogenität der Masse durchwaltet Plastik und Baukunst in gleicher Weise, alle Glieder der romanischen Basilika — einschließlich der Türme — werden zu burghafter Einheit verschmolzen. Auch das Verhältnis der Künste zueinander wird durch das neue Massengefühl entscheidend beeinflußt: wird in der antiken Kunst die Plastik als ein selbständiges Gebilde an das Bauwerk herangesetzt, so erscheint sie im Mittelalter als eine „Ausgeburt der Bausubstanz" selbst. Diese Daseinsgemeinschaft beider Künste wird in der Gotik noch tiefer, d. h. spannungsreicher und zugleich freier. Wie das gotische Bauwerk ist auch die gotische Statue eine differenzierte Einheit, verlebendigte Masse; wie die gotische Kathedrale — an Stelle des Massenbaues der Romanik — zum Raumbau wird, so

Digitized by Google

wird das gotische Bildwerk aus der absoluten Sphäre der Raumlosigkeit in die relative räumlicher Lockerung gerückt. Das romanische kubische Relief wird durch eine vielschichtige „Raumbühne" ersetzt. Immer aber bleibt — auch in der Gotik — die Begrenzung der einzelnen Raumteile, die erst in der nachmittelalterlichen Kunst aufgehoben wird, wo das Bild zur Raumeinheit wird. In der Renaissance und im Barock wird eine neue Grenzenlosigkeit erreicht, im Süden auf quantitativ-dynamischem (Linearperspektive), im Norden auf qualitativ-dynamischem Wege (Luftperspektive). Die antikischen Architekturformen werden — besonders im Barock — nicht körperhaft, sondern massemäßig empfunden und gestaltet. So erscheint die für die neuzeitliche Kunst charakteristische Einheit von Zentralperspektive, Beleuchtung und Stimmung letzthin begründet in der „massemäßigen Konsolidierung" der sichtbaren Welt, wie sie die Romanik geschaffen hatte: die Erfassung der Welt als einer in sich geschlossenen, räumlichen Einheit ist so gleichsam die letzte, feinste Verwirklichung des Gesetzes der homogenen Masseneinheit.

Dieses Massengefühl stammt nun aus zwei verschiedenen Wurzeln. Einmal aus einer besonderen Rasseveranlagung, der germanischen, für die — nach Panofsky — Desorganisierung und Verflächigung zwei Hauptmerkmale sind. Der romanische Stil ist der eigentlich deutsche Stil. Dazu tritt als zweite Grundlage die weltanschauliche Bindung: der auf unbegreifliche Weise mit der Seele verbundene starre, tote Körper in der Romanik ist Spiegel des schroffen Dualismus in der Frühscholastik. Wohingegen sich die Harmonie von Körper und Seele in der Gotik in einer neuen Verlebendigung und Beseelung offenbart. Am reinsten in der französischen, am geringsten in der deutschen Gotik, wo die Spannung von Körper und Seele niemals völlig überwunden wird.

So gelangt Panofsky zu ähnlichen Ergebnissen wie Dvořak, nur daß er neben den allgemein geistigen Energien auch den Kräften des Blutes, der Struktur der Rasse mit Recht eine viel größere Bedeutung als Dvořak zuerkennt. Von grundlegender Wichtigkeit erscheint uns vor allem der Begriff der „homogenen Masse" als Ausdruck eines Einheitsgefühls, das n u r die abendländische Kunst kennt und als Gegensatz zur mehr oder minder isolierenden, körperhaften Gestaltung der Antike aufgefaßt wird. Es wird eine der nächsten Aufgaben der stilgeschichtlichen Forschung sein, diesen Begriff der Masse im Gegensatz zur Kategorie des Körpers auch für die übrigen Künste auszuwerten.

Digitized by Google

In eine völlig neue Beleuchtung hat jüngsthin Dagobert Frey das Problem der Raumgestaltung gerückt. Freys Betrachtung ist — wohl unter starkem Einfluß von Dvořak — ausgesprochen geistesgeschichtlich orientiert. Das Problem der Immanenz wird kurz behandelt: Immanenz bedeutet für Frey den „Inbegriff der potentiellen Möglichkeiten" einer Kunst oder eines Geistesgebietes, die sie im geschichtlichen Prozeß entfalten — nicht aber das wirksame Prinzip dieses Geschehens. Alle geschichtlichen Erscheinungen sind aus dem inneren Wandel der geistigen Konstitution zu erklären, der wieder durch äußere — geographisch-klimatische — und innere — biologisch-psychologische — Ursachen bestimmt wird. Grundlage ist also die Entwicklungsgeschichte der menschlichen Vorstellungsweise, die nach Rassen, Völkern, Stämmen usw. verschieden ist. Die Grundformen der menschlichen Vorstellungsweise sind entweder räumlich oder zeitlich oder raumzeitlich, d. h. komplex. Die — für alle bildende Kunst — wesentliche Raumvorstellung enthält in sich zwei Grundmöglichkeiten: sie kann entweder simultan oder sukzessiv sein — d. h. ein gleichzeitiges Nebeneinander oder ein zeitliches Nacheinander gestalten. In der sukzessiven Darstellung werden die Vorstellungselemente entweder unverbunden aneinandergereiht oder raumzeitlich und kausal miteinander verbunden; in der simultanen Gestaltung werden die Vorstellungselemente entweder auf isolierte Erscheinungskomplexe oder auf das Verhältnis der einzelnen Erscheinungsformen untereinander bezogen. In der Entwicklung der Vorstellungsweise erblickt Frey die Grundlage des Stilwandels.

Entscheidend für die Entwicklung vom Mittelalter zur Neuzeit ist die Überwindung der sukzessiven durch die simultane Gestaltung. Was die Renaissance bringt, ist nicht nur ein neuer Stil: die zentralperspektivische Bildkonstruktion ist zugleich eine erkenntnistheoretische Entdeckung von unabsehbarer Tragweite: die subjektive, tastende Raumauffassung des Mittelalters wird zur geometrischen, d. h. es entsteht ein völlig neues, geordnetes geographisches und kosmographisches Weltbild.

Für die Charakterisierung der Unterschiede in der räumlichen Darstellung des Mittelalters und der Neuzeit erscheint Frey das Begriffspaar haptisch — optisch als unzureichend. Das gotische Bild ist durch zweierlei gekennzeichnet: einmal durch das räumliche Nebeneinander in der Darstellung zeitlich verschiedener Vorgänge, zweitens durch den Mangel eines einheitlichen Maßstabes für alle Dinge. Im frühen Mittelalter sind sogar noch alle Einzelgestalten

Digitized by Google

isoliert, als in sich geschlossene, symbolische Zeichen einer Idee. Die darstellende Kunst ist eine Bilderschrift — die sich in der Volkskunst teilweise bis in die jüngste Zeit erhalten hat. Die Verknüpfung dieser Zeichen zur Bildeinheit geschieht auf rein gedanklich-ideellem Wege in einem symbolisch-ornamentalen Beziehungssystem. Aus dieser abstrakten Verknüpfung wird in der Gotik eine raumzeitlich-kausale in Gestalt einer filmartig abrollenden epischen Erzählung. Die enge Beziehung von Bild und Wort tritt in den Spruchbändern, Inschriften und dergl. deutlich hervor. Damit hat Frey vielleicht den entscheidenden Grundzug aller mittelalterlichen Darstellung aufgewiesen: die vollkommene Einheit von Wort und Bild, von Kunst und Dichtung, von räumlicher und zeitlicher Gestaltung. „Erst mit der absoluten Raumvorstellung der Renaissance tritt eine grundsätzliche Spaltung in den Gestaltungsprinzipien von Malerei und Dichtung ein."

Auf der sukzessiven Auffassung des Mittelalters beruht auch das Fehlen eines einheitlichen Maßstabes im gotischen Bilde: Hervorhebung, Andeutung, Auslassung entsprechen wieder der Darstellungsweise der dichterischen Epik. Und erst in der Simultanität der Renaissance wird ein richtiges Sehen der Gesamtverhältnisse — der Proportionen — möglich. In der Entwicklung der abendländischen Raumvorstellung ergibt sich eine merkwürdige Parallelität zur Kompositionsweise der Kinderzeichnung: von der Raumlosigkeit der Romanik führt der Weg über die zweidimensionale, sukzessive Darstellung der Gotik zur dreidimensional-einheitlichen der Renaissance — vom zusammenhanglosen Streubild über das streifenhafte Bewegungsbild mit dünner Raumschicht zum Stimmungsbild, in dem e i n e Handlung zusammengefaßt ist. In der Plastik vollzieht sich die gleiche Entwicklung: in der Romanik zusammengesetzte Einzelformen, in der Gotik werdende Einheit, in der Renaissance absolute Einheit. Endlich die Baukunst: der romanische Bau ist aus Einheiten addiert, stabil, der gotische ein Spiel bewegter Kräfte, labil, ewig werdend, sukzessiv, der Renaissancebau eine räumliche, geometrisch bestimmte Einheit. E i n Blick erfaßt — in der Renaissance — das Bild, die Figur, den Raum. Das Wesen der mittelalterlichen Kunst ist der Rhythmus — ein Zeitbegriff, das der neueren die Proportion — ein Raumbegriff. In der Gotik sind Raum und Zeit als Kategorien gedanklich noch nicht geschieden: da der Raum nur in der Zeit aufgefaßt werden kann, ist alle Raumvorstellung Bewegungsvorstellung. Indem das Mittelalter Raum und Materie als Einheit faßt, bildet es

Digitized by Google

den Übergang von der Antike, für die der Raum das Nicht-Seiende ist, zur Renaissance, die den Raum als das Primär-Seiende auffaßt, das — vom Körper unabhängig — diesen aufnimmt.

Mittelalterliche und renaissancistische, sukzessive und simultane Raumauffassung durchdringen sich in der Kunst des Manierismus und weiterhin des Barock, die von neuem den Sieg des Langhauses bringen. Sah die Gotik den Raum uneinheitlich und unbegrenzt, die Renaissance einheitlich aber begrenzt, so siegt im 16. und 17. Jahrhundert der einheitlich-unbegrenzte Raum. Das Problem der Zeit in der bildenden Kunst ist das Problem der Bewegung. In der altchristlichen Kunst erstarren die Bewegungen zu Ausdruckstypen, die Gebärde hat meist einen überzeitlichen, geistigen Sinn; in der Gotik wird die Darstellung selbst bewegt in fließenden Formen. Ist die Bewegungsdarstellung in der Romanik symbolisch, in der Gotik genetisch, so wird sie in der Renaissance mechanisch und im Barock schließlich dynamisch. Erscheint im Mittelalter das Nacheinander als addierendes Nebeneinander — also im epischen Sinne — so wird in der Kunst der Renaissance die Einheit von Raum und Handlung dargestellt: echt dramatisch wird nur ein Augenblick, der wirkungsvollste, erfaßt — zunächst noch in einem gewissen addierenden Nebeneinander der Gestalten, später unter steigender Verwischung der Einzelformen.

Auch in der Baukunst setzt sich bereits bei Michelangelo das Dynamische gegenüber dem Konstruktiven durch. Die Einzelformen werden zum Ausdruck irrationaler Kräfte. Das Weltbild des Barock ist, im Künstlerischen wie im Weltanschaulichen (Leibniz!), dynamisch orientiert.

Die gleiche Entwicklung weist Frey nun auch in der Dichtung und der Musik des Abendlandes nach. Die unendlich weiterfließende Sukzessivität des Mittelalters lebt auch in den immer weiter ausgesponnenen Passionsspielen und dramatisierten Weltchroniken — erst die Renaissance bringt die Forderung der Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit. Von der plastischen Freibühne der Antike führt der Weg über die noch sehr bedingten Anfänge einer Illusionsbühne im Mittelalter zum illusionistischen Bühnenbild der Neuzeit. Ist die Beziehung vom Schauspieler zum Zuschauer in der Antike ganz eng, ist auch im Mittelalter der Beschauer noch weitgehend Mitspieler, so werden in der Renaissance Bühne und Publikum, Handlung und Darstellung grundsätzlich getrennt. Und ähnlich verläuft auch die Entwicklung der musikalischen Gestaltung: in der Antike herrscht die „plastische"

Digitized by Google

Monodie, im Abendland die lineare, später die harmonische Vielstimmigkeit. Entfaltet sich im frühen Mittelalter die Melodie in der horizontalen Linie, sukzessiv, so entwickelt sich mit der Ausbildung des Kontrapunktes im 14. Jahrhundert die ebenfalls noch rein lineare, horizontale Vielstimmigkeit, die dann im 15. Jahrhundert durch die vertikale, harmonische Gestaltung ersetzt wird. Damit wird die Melodie zweidimensional, räumlich: an die Stelle der linearen Sukzessivität tritt die vertikale, klangliche Simultanität, die dann — in genauer Parallele zur bildenden Kunst — in der Musik des Barock — Buxtehude, Bach — zu einer „altneuen polyphonen, kontrapunktischen Kunst" verschmelzen.

Wir sind den Gedankengängen Freys ausführlicher nachgegangen, weil sie für die ungemeine Fruchtbarkeit einer umfassenden geistesgeschichtlichen Betrachtung ein glänzendes Zeugnis ablegen. Die Einbeziehung des Zeitbegriffes in die allgemeine Betrachtung, die Untersuchung des Verhältnisses von räumlicher und zeitlicher Gestaltung in der bildenden Kunst erscheint uns als ein wesentlicher Fortschritt gegenüber der einseitigen Betonung des Raumproblems in der Kunsttheorie. Die schematische Trennung von Raum- und Zeitkünsten ist angesichts der tatsächlichen Entwicklung in absoluter Reinheit nicht aufrecht zu erhalten. Die Verbindung räumlicher und zeitlicher Vorstellungen ist ein für die mittelalterliche Kunst wesentlicher Grundzug — hier klingen Gedanken wieder an, die als erster wohl August Schmarsow entwickelt hat. Wir denken dabei an seine grundlegenden Untersuchungen zu den Kompositionsgesetzen der mittelalterlichen Kunst. Führt so die Erkenntnis des Episch-Sukzessiven in der Gestaltungsweise der mittelalterlichen Kunst notwendig auf einen engen Zusammenhang zwischen künstlerischer und erzählender oder allgemeiner: dichterischer Gestaltung, so wird diese Auffassung bestätigt durch den begrifflich-symbolischen Charakter der mittelalterlichen Kunst, in der, nach einem Wort Julius von Schlossers, das Bild vom Wort gemeistert wird. So tritt damit auch das Problem des Inhalts wieder in den Vordergrund — das über dem Problem der formalen Gestaltung allzusehr in den Hintergrund gedrängt war, wofür uns das steigende Interesse der jungen Kunstwissenschaft für ikonographische Untersuchungen ein wichtiges Symptom zu sein scheint. Die besondere Eigentümlichkeit aller darstellenden Kunst: zu erzählen, zu schildern, darzustellen — rückt sie in die unmittelbare Nähe der Dichtung und allgemeiner jeder Darstellung durch das Wort, also einer

Digitized by Google

geistigen Formung, die sich in der Zeit abspielt, so daß sich in der darstellenden Kunst Raum und Zeit zu einer neuen Einheit verschmelzen.

Grundsätzlich muß zu Freys Versuch gesagt werden, daß er mit den beiden Grundbegriffen der sukzessiven und der simultanen Gestaltung zwei Kategorien aufgewiesen hat, die wohl geeignet sind, die Entwicklung der verschiedenen Künste im Abendland in ihren Grundzügen zu erfassen und die Wandlungen von künstlerischem und denkerischem Weltbild in ihrer inneren Verbundenheit aufzuzeigen.

Digitized by Google

VI. Kapitel.

Der Rhythmus der Lebensalter und der Generationen.

In der jüngsten kunsttheoretischen Forschung vollzieht sich eine sehr bezeichnende Wandlung: das Problem der Individualität des Künstlers leuchtet wieder auf. Stehen nach einem Ausspruch Utitz' Formwissenschaft und Geistesgeschichte auf der Seite der Sache, der Kunst, so nehmen einige Untersuchungen der jüngsten Zeit die Frage nach der künstlerischen Persönlichkeit auf. „Kunstgeschichte ist nicht nur Stilkunde." Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Psychologie und Charakterologie befassen sich mit Vorliebe wieder mit der seelischen Struktur des schöpferischen Menschen. Und für die letzte Entwicklungsphase von Dvořaks geistesgeschichtlicher Betrachtung hat Otto Benesch eine neue, vertiefte Einsicht in das Wesen und die stilgeschichtliche Bedeutung des schöpferischen Genius aufgewiesen.

Die wichtigsten Zeugnisse dieser Wandlung sind zwei Untersuchungen zum Problem des Alters und der Generation: „Alterswerke großer Meister" von A. E. Brinckmann und „Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas" von Wilhelm Pinder. Beiden Forschern geht es um die Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung, um rhythmische Stufen des Werdens — nicht der Kunst, sondern des Künstlers. Nicht die Individualität als solche, nicht die einmalige Erscheinung Rembrandts oder Tintorettos ist der Gegenstand der Brinckmannschen Betrachtung, sondern das Gemeinsame der großen Genies, das Gemeinsame ihrer künstlerischen Entwicklung und besonders ihrer letzten Entwicklungsphase: des Greisenalters. Es ist wohl nicht der letzte Grund für die innere Lebendigkeit und die tiefgehende Wirkung beider Bücher, daß sie aus eigenem, persönlichem Erleben erwachsen sind: einmal aus der Erkenntnis der eigenen seelischen Entwicklung, dem eigenen Älter- und Reiferwerden, und dann aus dem Erlebnis der gleichzeitigen bildenden Kunst, ihrer Entwicklung von jugendlicher Chaotik zu männlicher Reife und Selbstbesinnung. „Nur wer den Wandel eigener Geistigkeit erlebte, wird das geheime Wesen geistiger Veränderung erkennen." Was Brinckmann fesselt, ist der „typische Wandel", die geistige Strukturveränderung der

Digitized by Google

schöpferischen Persönlichkeit: ein Problem, für das die neuere psychologische und lebensphilosophische Forschung — Spranger! — wichtige Vorarbeit geleistet hat. Aber mit Recht betont Brinckmann, daß die Untersuchung der Altersstufen des Künstlers auf streng empirischer, anschaulicher Grundlage und unter strikter Wahrung der Autonomie des Künstlerischen zu erfolgen habe. —

Die Entwicklung des schöpferischen Genius verläuft in einem Dreitakt: Jugend, Reife, Alter. Die Jugend ist die Periode des Sturmes und Dranges, der Triebhaftigkeit und der überquellenden, ungebundenen Fülle des Lebens: „das Ich ist in ständiger Revolution". Etwa mit dem 35. Lebensjahr beginnt die zweite Phase, die des reifen Mannesalters. „Statt des Schwankens und des Reichtums der Gesichte nun überall in den Handlungen Stetigkeit, Einsicht und Erkenntnis der Beziehungen." Eine allgemeine Festigung — gegen äußere und innere Erschütterungen — ist bezeichnend. Am Beginn der 60er Jahre vollzieht sich eine neue Wandlung, die zur Phase des Greisenalters führt. Das Charakteristikum dieser Phase beim Genie ist das Zurückbiegen des Ich auf sich selbst, die letzte, tiefste Vergeistigung; der Mensch steht jetzt über den Dingen.

Die Frage ist nun: lassen sich aus der Gestaltungsweise die beiden Phasen der Reife und des Alters, um die es Brinckmann vor allem geht, wirklich ablesen? An einer Reihe von Beispielen aus verschiedenen Stilepochen zeigt Brinckmann, wie der gleiche Gegensatz ständig wiederkehrt: die Werke des Mannesalters betonen immer wieder das Klare, Feste, Kontrastreiche — die „Klarheit der formalen Relationen" —, in den Alterswerken verschmelzen die Formen ineinander, verfließen und verflüchtigen sich. Relation und Verschmolzenheit sind also die beiden Kategorien der zweiten und dritten Lebensstufe. Diese Begriffe sind nun aber nicht identisch mit den Wölfflinschen Kategorien des Linearen und des Malerischen, die sich ausschließlich auf den Gegensatz zweier Stile beziehen: sie stehen vielmehr jenseits und über diesem Gegensatz. Sowohl der lineare als auch der malerisch schaffende Künstler zeigen die beiden Phasen der Relation und Verschmolzenheit, die Gegensätzlichkeit beider Begriffe ist, wie es Brinckmann ausdrückt, „mit ihren Trägern jeder Epoche immanent"; es sind psychologisch fundierte Begriffe, analog den psychologischen Gegensätzen von Dynamik und Introversion. Während sich Wölfflins aus dem Wesen der bildenden Künste gewonnenen Grundbegriffe nicht ohne weiteres auf

Digitized by Google

andere Geistesgebiete übertragen lassen, ist dies bei den Alterskategorien durchaus möglich, da sie auf eine jenseitis aller geistigen Differenzierung liegende seelische Grundlage zurückzuführen sind. Denn der gleiche Gegensatz wiederholt sich auch in der Gestaltung des inneren Ausdrucks, in der Auffassung des Menschen, des Erotischen, des Geistigen und Göttlichen: Je persönlicher, innerlicher der Künstler — um so einsamer, unverstandener erscheint er in seinen Spätwerken, um so geringer ist die „schulbildende" Kraft dieser Werke für die weitere Entwicklung.

Was ist nun mit diesen neuen Begriffen gewonnen? Einmal eine vertiefte Einsicht in die Entwicklung des genialen, schöpferischen Menschen (als Typus), zweitens die Möglichkeit einer feineren Abtönung der verschiedenen Stilphasen in der Durchdringung jüngerer und älterer Generationen, drittens endlich die Möglichkeit einer Übertragung auf andere Geistesgebiete, für die der Brinckmannsche Rhythmus zweifellos eine wesentliche methodische Bereicherung bedeutet. Und schließlich hat Utitz mit Recht darauf hingewiesen, daß auch die Frage geprüft werden müsse, ob diese Kategorien auf Gebilde höherer Ordnung, wie etwa Kultur und Stil, Anwendung finden könnten. Diese Frage ist bereits von Brinckmann selbst aufgeworfen und entschieden verneint worden. Aber es ist doch zu bedenken, daß der Prozeß einer zunehmenden Verfestigung und schließlich Vergeistigung nicht nur für die Entwicklung der menschlichen Natur, sondern auch für das Werden jeder Kultur von richtunggebender Bedeutung ist und somit eine gewisse Parallelität zu bestehen scheint, die zum mindesten eingehendster Untersuchung bedarf.

Ausgezeichnet hat Utitz von der „feineren Ziselierung der Stilprofile" durch die Brinckmannsche Betrachtungsweise gesprochen. Die Verbindung von Stilforschung und Betrachtung von Altersstufen führt notwendig zum Problem der Generation. Beide Probleme „überkreuzen sich", wie Pinder sagt, der der Frage der Generation in einer ausführlichen Untersuchung nachgegangen ist. In der Einleitung zur 2. Auflage hat Pinder auf verwandte Arbeiten hingewiesen: so hat — auf dem Gebiete der Kunstgeschichte — Hamann einigen seiner historischen Darstellungen die Geburtsjahre der wichtigsten Künstler zugrundegelegt. Auf anderen Geistesgebieten sind vor allem Wechsler und Hans von Müller dem Problem der Generation nachgegangen. Pinder versucht nun, das Problem in seiner ganzen Breite und Tiefe aufzurollen. Was er geben will, ist der Versuch einer „geisteswissenschaftlichen Bio-

Digitized by Google

logie", deren bewußte Aufgabe es sei, den Gegensatz von Natur- und Geisteswissenschaften zu überbrücken. Den Anstoß zu der sprühend lebendigen, an Gedanken und Anregungen überreichen Arbeit gab — neben rein praktischen Datierungsfragen für die anonyme — vorwiegend mittelalterliche Kunstgeschichte — das Erlebnis des Nebeneinanderschaffens verschiedener Generationen in unserer Zeit: Impressionisten, Expressionisten und Neurealisten, sowie die noch tiefere persönlichere Erfahrung, selbst Glied einer überpersonalen Geburtsgemeinschaft, einer Generation zu sein.

Indem nun Pinder diese ganz alltägliche, banale Erfahrung zu einem Grundgesetz allen historischen Geschehens erhebt, gelangt er zur Erkenntnis der „transparenten" Mehrschichtigkeit der Zeit. Die Tatsache der Gleichzeitigkeit der Verschiedenaltrigen erzeugt die Polyphonie des Geschehens. So wird die bisher eindimensional, linear gesehene Zeit zur mehrdimensionalen, räumlichen, zum „Zeitwürfel". In einen „Zeitraum" schieben sich mehrere Generationen übereinander, die nun in einer merkwürdigen, rhythmischen Gesetzlichkeit auftauchen: Pinder spricht geradezu von Würfen der Natur. Das Geburtsjahr wird von entscheidender Bedeutung. Was eine Generation vor allem zur Einheit bindet, ist die Problemstellung, die Aufgabe. So tritt neben den Rhythmus der Zeiten der Rhythmus der Generationen, der durch Intervalle von 25—30 Jahren bestimmt wird; beide zusammen erst ergeben den Rhythmus des Historischen.

So erscheinen die künstlerischen Zeiten als die Resultanten der verschiedenen Generationen. Aber das Problem kompliziert sich noch weiter: es tritt dazu die Bedeutung des Lebensalters. Hier berührt sich Pinder mit Brinckmann. Damit spaltet sich der Stilbegriff selbst für das einzelne Werk, wie Pinder an Hals' Bild der Spitalvorsteherinnen nachweist: Zeitstil, Generationsstil und Altersstil überkreuzen sich — untereinander und weiterhin mit Individualstil, Volksstil und Kulturstil. Diese letzteren, „relativ stetigen" Faktoren gipfeln in dem Begriff des Kulturraums als letzter Einheit, die sich über Rasse, Volk und Stamm spannt; für uns Europäer in der besonderen Einheit der europäischen Kultur, deren übernationale Geltung er auf stärkste betont. So gelangt Pinder dazu, eine Kunstgeschichte nach Generationen zu entwerfen, die in der Tat einen Rhythmus von erstaunlicher Regelmäßigkeit aufweist.

Ist der Rhythmus der Generationen für die Geschichte der bildenden Künste aufgewiesen — selbstverständlich für die nicht

Digitized by Google

anonyme — so kann von hier aus das Generationsproblem in den verschiedenen Künsten und weiterhin: Geistesgebieten untersucht werden. Auch hier weist Pinder eine Fülle überraschender Parallelen nach — doppelt überraschend dort, wo es sich um geniale Schöpfer handelt, wie etwa bei Greco und Cervantes, die beide 1547 geboren und 1616 gestorben sind! Hier sind freilich — besonders in Hinblick auf die Philosophie — nur Andeutungen gegeben, die einer näheren Ausführung dringend bedürfen. Überall scheint in der Entwicklung des Geisteslebens sich der gleiche, generationsgeschichtliche Rhythmus zu wiederholen, der zwischen den beiden Polen pendelt, die Pinder als „Ja und Nein zur Bedingtheit" bezeichnet und die sich in der „Form als Hingabe" und der „Form als Auferlegung" verwirklichen. Wiederum prägt sich hier ein biologisches Gesetz aus: der Gegensatz von Vater und Sohn und die Wiederkehr des Großvaters im Enkel. So wird hier die dialektische Bewegung alles Historischen schließlich im Biologischen veraukert.

Auch hier hat Pinder nur Andeutungen gegeben, denen wir aber im großen und ganzen wohl zu folgen vermögen. Problematisch scheint uns dagegen die Übertragung des Generationsprinzips auf die Künste: der Versuch, die Künste selbst als Generationen aufzufassen. Die Künste — Pinder beschränkt sich auf Architektur, Plastik, Malerei und Musik — werden gleichsam als Organismen betrachtet, die ein verschiedenes Lebensalter haben und demgemäß ihre Führerrollen wechseln. Am Beginn der abendländischen Kultur, die hier allein in Frage kommt, steht als führende Kunst die Architektur, am Ende die Musik, dazwischen Plastik und Malerei. Um 1800 stirbt die Baukunst „als heiliger Wert", erreicht die Musik ihre höchste Höhe. Hier tritt subjektive Wertung an die Stelle objektiver Betrachtung. Die Problematik der Reihenfolge: Architektur — Plastik — Malerei wird besonders offenbar, wenn man versucht, sie auf die Entwicklung der antiken Kunst zu übertragen. Hier hat Rodenwaldt gezeigt, daß die Entwicklung wesentlich anders verläuft: so dominieren in der mykenischen Kunst die Malerei, in der klassisch-griechischen die Plastik und in der Spätantike sind Architektur und Malerei in gleicher Weise führend. Wenn Rodenwaldt freilich offenbar unter dem Eindruck dieser eigenartigen Doppelheit der Spätantike bemerkt, daß Architektur und Malerei innerlich zusammengehören, und in gewissem Sinne der Plastik gegenüberstehen, so lassen sich gegen diese Auffassung doch gewichtige Gegengründe geltend machen. Wesentlicher

Digitized by Google

erscheint es uns, die Besonderheiten der einzelnen Künste möglichst herauszuarbeiten. Sehr richtig ist dagegen Rodenwaldts Bemerkung, daß die einzelnen Künste an Zeiten und vor allem: Nationen gebunden seien — ein Gedanke, der ja besonders seit Riegl immer wieder von der Kunstgeschichtsschreibung aufgenommen worden ist. Freilich kompliziert sich auch hier das Bild: so unleugbar es ist, daß das eine Volk für die Plastik, das andere für die Malerei eine ursprüngliche Begabung besitzt — auch diese Veranlagungen der einzelnen Völker sind nichts Konstantes, sie wechseln im Laufe der Entwicklung, wenn auch eine einheitliche Richtung erkennbar bleibt, die nun wiederum noch jenseits des Unterschiedes der einzelnen Künste liegt.

Das sind Fragen, die hier nur angedeutet werden können. Noch problematischer wird das Bild der Entwicklung, das Pinder entwirft, wenn wir an seine Einbeziehung der Musik in diese Generationsfolge der Künste denken, die wohl allzustark unter dem Eindruck von Schopenhauers tiefer, aber durchaus zeitgebundener und persönlich-subjektiver Anschauung steht, daß alle Künste dem Zustande der Musik zustreben. Ist das Jahr 1800 wirklich das Sterbejahr der Architektur, das Blütejahr der Musik? Man braucht nur an die — auch und gerade im soziologischen Sinne — allgemein-europäische Bedeutung der klassizistischen Baukunst zu denken, um diesen Gedanken als fragwürdig zu empfinden. Und wenn wir schon einmal die Kathedrale als die höchste Form abendländischer Baukunst auffassen wollen — ist wirklich die Symphonie, die ihr Pinder wirkungsvoll entgegenstellt, die höchste Form der abendländischen Musik? Hier wird die Musikwissenschaft, die sich neuerdings sehr um die Erhellung der mittelalterlichen Musikgeschichte bemüht, Einspruch erheben müssen.

In solchen Gedanken Pinders wird der Einfluß Spenglers deutlich spürbar, ferner klingen hier Grundideen von Pinders Lehrer August Schmarsow an, der immer wieder den Gedanken einer Genealogie der Künste vertreten hat. Aber Schmarsow sieht die Entwicklung wesentlich anders: indem er die Antike in den Bereich der Betrachtung einbezieht, gelangt er zu folgender Einteilung: in der Antike dominieren zunächst die Mimik und dann die Plastik, im Mittelalter Dichtung und später Architektur, in der Neuzeit Malerei und endlich Musik; im 19. Jahrhundert herrscht wieder die Dichtung und für das 20. Jahrhundert prophezeit Schmarsow — vielleicht mit Recht — eine neue Blüte der Baukunst. Beschränken wir uns auf das Gebiet der bildenden Künste, so hat

Digitized by Google

— wie wir sahen — L. Coellen innerhalb einer Kultur vier Stufen der Gestaltung auf transzendental-logischem Wege zu entwickeln versucht. Er bezeichnet sie als ornamental, plastisch, tektonisch und malerisch, setzt sie also damit zu den vier Künsten: Ornamentik, Plastik, Architektur und Malerei in unmittelbare Beziehung. Als wesentlich erscheint uns dabei vor allem die Einführung der ornamentalen Stilphase, die Betonung der reinen Ornamentik, deren Bedeutung für die Anfänge der abendländischen Kunst ja offen zutage liegt. In der weiteren Reihenfolge läßt Coellen auf die ornamentale zuerst die plastische (Romanik) und dann die tektonische Phase (Gotik) folgen, während bei Pinder der Weg umgekehrt verläuft: vom Architektonischen zum Plastischen. Hier muß freilich berücksichtigt werden, daß Pinder mehr auf die Einzelkünste, Coellen mehr auf die alle Einzelkünste überspannenden Stilprinzipien blickt, die außerdem noch durch weitere Stilbegriffe wie Kubismus, Organizismus, Statik und Dynamik modifiziert werden. Gewissermaßen eine Mittelstellung zwischen Coellen und Pinder nimmt Scheltema ein, der drei große Perioden der abendländischen Kunstentwicklung unterscheidet: die ornamentale der Frühzeit, die architektonische des Mittelalters (einschließlich aller Einzelkünste), endlich das Zeitalter der darstellenden Künste (Neuzeit).

So problematisch diese Konstruktionen nun auch erscheinen mögen: beschränken wir uns zunächst auf die bildenden Künste, so ist zweifellos für die abendländische Kunstgeschichte eine nicht umkehrbare Entwicklung festzustellen, die zu einer steigenden Differenzierung und Sonderung der einzelnen Künste führt. Diese Differenzierung prägt sich — wenn wir die vorgeschichtliche Periode zunächst außer acht lassen — in einer zunehmenden Ablösung der darstellenden Künste von der Architektur aus —, und zwar in der Weise, daß sich zunächst die Plastik, dann die Malerei als Tafelmalerei aus dem Verbande lösen und zur selbständigen Entfaltung gelangen, während aber die Baukunst — wenn auch nicht die größte, so doch stets eine große Bedeutung behält. Daß die Malerei gerade in den letzten fünf Jahrhunderten immer mehr die Führung übernommen hat, ergibt sich aus dem gleichen Gesetz der Differenzierung: bezeichnet doch die Malerei, besonders die universell gestaltende Tafelmalerei der Neuzeit — eine höhere Stufe in der seelischen und geistigen Verarbeitung der Welt, wie Schmarsow richtig erkannt hat. Damit ist aber die künstlerische Entwicklung wiederum auf die allgemein geistige zurück-

Digitized by Google

geführt und der Anschluß an die Idee einer großen, universalen Entwicklung der abendländischen Kultur im Sinne einer zunehmenden Vergeistigung gewonnen.

Der Gedanke einer großen, einheitlichen Entwicklung erscheint uns in diesem Zusammenhang deshalb besonders wichtig, weil ihn Pinder über dem Rhythmus der Generationen, dem Auf und Ab der Richtungen wohl etwas zu stark in den Hintergrund gerückt hat. Jede Künstlergeneration wird bei ihrem Eintritt in die Welt der Kunst vor eine Aufgabe gestellt: die Fortbildung und Weiterentwicklung der geistigen und formalen Probleme, die sich bei diesem Eintritt in einem durch Jahrtausende vorbereiteten Entwicklungsstadium befinden. So erscheint uns doch die Zeitfarbe, genauer vielleicht die Farbe des Zeitstils, der als idealtypischer Begriff dieses Stadium des kunstgeschichtlichen Fortschritts bezeichnet, ausschlaggebend, und die Farben der Generation und des Lebensalters geben dann, von den übrigen Faktoren einmal ganz abgesehen, diesem Grundton eine besondere Färbung.

Dieser Zeitstil aber verkörpert sich am reinsten weder in der Kunst der Alten, noch in der der Jungen, sondern in der Kunst der Reifen, die mit den Vierzigerjahren für gewöhnlich die Höhe ihres Schaffens erreicht haben. In diesem Sinne wird auch der Begriff der Generation meist gebraucht. Wenn wir von der Generation um 1880 sprechen, so meinen wir ja gar nicht die um 1880 geborenen, sondern die in dieser Zeit im Sinne der kunstgeschichtlichen Entwicklung führenden Meister, also in unserem Fall die französischen Impressionisten, die alle um 1840 geboren sind. Und ebenso ist in Deutschland die Generation um 1920 die des Expressionismus, mögen auch Liebermann und Slevogt noch impressionistisch, Dix und Kanoldt schon veristisch malen. In der Polyphonie der Generationen hebt sich doch e i n e Stimme als führend heraus. In diesem idealtypischen Sinne möchten wir den Begriff „Zeitstil" verstanden wissen, der nicht die gesamte Vielheit der Einzelstimmen umfaßt, sondern nur die Oberstimme der Reifegeneration.

Digitized by Google

Schlußbetrachtung.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Betrachtung kurz zusammen, so ergibt sich folgendes Bild.

Drei große Richtungen sind in der kunstgeschichtsphilosophischen Forschung der letzten Jahrzehnte deutlich zu unterscheiden:

1. die formale,
2. die geistesgeschichtliche,
3. die personale.

Von diesen sind die beiden ersten auf die Sache, d. h. also: die Kunst, die dritte auf die Person, d. h. den Künstler eingestellt. Den unbedingten Vorrang besaß bis vor etwa 10 Jahren die formgeschichtliche Methode mit ihrer Frage nach den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen, neben die heute immer stärker die geistesgeschichtliche tritt. Dabei lassen sich innerhalb dieser beiden Richtungen jedesmal zwei verschiedene Auffassungen vom Wesen der kunstgeschichtlichen Entwicklung feststellen:

1. die rhythmisch-polare,
2. die kontinuierliche Betrachtung.

Die rhythmische Geschichtsauffassung glaubt im kunsthistorischen Ablauf einen sich ständig wiederholenden Rhythmus, eine Wiederkehr von These und Antithese nachweisen zu können. Dieser Rhythmus trägt der formalen bezw. geistesgeschichtlichen Einstellung entsprechend entweder formalen oder weltanschaulichen Charakter. Für die formale Stilgeschichte lautet dieser Gegensatz etwa „Klassik und Antiklassik", für die geistesgeschichtliche „Idealismus und Naturalismus".

Die Grundlage der formgeschichtlichen Methode bildet die Überzeugung von der Autonomie der Kunst und der Immanenz des kunsthistorischen Geschehens. Die rhythmisch-formale Betrachtung ist begründet in jenen kunstgeschichtlichen Theorien, die das Problem der formalen Grundbegriffe behandeln und mit polaren Begriffspaaren arbeiten, wie die Kategorien Riegls (haptisch-optisch usw.), Schmarsows (plastisch-malerisch usw.), Wölfflins (linear-malerisch usw.), Frankls (Seinstil und Werdenstil und ihre Unterbegriffe), Panofskys (Fülle — Form usw.), Coellens (kubistisch-organizistisch), Cohn-Wieners (tektonisch-kontratektonisch), Scheltemas (mechanisch-organisch). Die Spannung zwischen den jeweiligen Polen ist das bewegende Prinzip, der „Stachel" des

Digitized by Google

kunsthistorischen Geschehens. Ein besonderes Kennzeichen dieser formalen Kategorien ist, daß sie alle bildenden Künste — Architektur, Plastik, Malerei und Kunsthandwerk erfassen. Doch ist bei einigen — so bei den innerlich verwandten Kategorien Frankls und Cohn-Wieners — eine besonders starke Beziehung zur Architektur unverkennbar.

Aber die rhythmisch-polare Betrachtung vermag nur die Wiederkehr polarer Formprinzipien in der Kunstgeschichte zu entwickeln. Der „unendliche Fortschritt in der Bewältigung der künstlerischen Probleme", die Entfaltung immer neuer Formen im stilgeschichtlichen Ablauf kann auf diese Weise nicht erklärt werden. Die rhythmisch-polare Methode muß also durch die kontinuierliche Betrachtung ergänzt werden, die auf den inneren stetigen Zusammenhang der Stilentwicklung gerichtet ist. Dem Wesen der bildenden Kunst als Raumkunst entsprechend stellt sie das Raumproblem in den Mittelpunkt (Riegl, Coellen, Panofsky). Diese Methode zieht eine einheitliche, kontinuierliche Linie von den Anfängen der antiken Kunst bis zur Kunst der Gegenwart. In den Wandlungen der Raumauffassung offenbart sich die Entwicklung des menschlichen Kunstwollens (Riegl). Es gibt keine Perioden der Blüte und des Verfalls, sondern nur eine geschlossene Abfolge von historisch notwendigen, entwicklungsgeschichtlich gleich wertvollen Stilen.

Diese Abfolge vollzieht sich in einer bestimmten Richtung: von der reinen Körperform der Antike zur reinen Raumform der Moderne. Die im Verlaufe des kunsthistorischen Geschehens vielfach wiederkehrende Polarität von Klassik — Antiklassik wird also überwölbt von einer letzten, umfassenden Polarität. Die kontinuierliche Betrachtung, die wir auch als teleologische bezeichnen können, erstrebt somit die Sinngebung der gesamten kunstgeschichtlichen Entwicklung innerhalb des mittelmeerisch-abendländischen Kulturkreises in Hinblick auf die formale Gestaltung. Die Lösung dieser Aufgabe ist aber nur möglich durch die Schaffung eines geschlossenen Systems von kunstgeschichtlichen Kategorien, dessen Maschen so eng sein müssen, daß es alle wesentlichen kunsthistorischen Erscheinungsformen begrifflich zu fassen vermag. In dieser Richtung bewegen sich vor allem die systematischen Untersuchungen von Schmarsow, Frankl, Panofsky und Coellen.

Die methodologische Bedeutung der formalen Methode besteht in der Überwindung von drei Formen der älteren Kunstgeschichtsschreibung: der kulturhistorischen, der biographischen und der

Digitized by Google

ikonographischen. Der kulturgeschichtlichen Methode gegenüber wahrt sie die unbedingte Autonomie und Immanenz der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Die im Grunde ungeschichtliche Form der Biographie, der Künstlergeschichte, ersetzt sie durch die streng historische Methode der Stilgeschichte. Die Frage der Ikonographie nach dem W a s der Darstellung wird durch die Frage nach dem W i e der Gestaltung abgelöst. Von der gleichfalls vorwiegend auf die formale Entwicklung gerichteten stilkritischen Methode, die ihr das unentbehrliche, historisch geordnete Tatsachenmaterial liefert, unterscheidet sie sich prinzipiell durch das Suchen nach Grundbegriffen und Gesetzen, durch die Unterordnung des Einzelkunstwerks unter das abstrakte Sinngebilde des Stils.

Ist die Frage nach dem Wie der Gestaltung gelöst, so erhebt sich die Frage nach dem Warum? Diese Frage bildet das Hauptproblem der kulturphilosophischen Methode. Ihr Ziel ist nicht Verdrängung, sondern Ergänzung und Vertiefung der formgeschichtlichen Betrachtung. Ist die formale Methode ausschließlich auf die künstlerische Form gerichtet, so untersucht die kulturphilosophische das Verhältnis von Form und Gehalt. Die Kunstgeschichte wird zu einem Teil der allgemeinen Geistesgeschichte — aber nicht im Sinne irgendeiner Abhängigkeit, sondern als autonomes Glied, als selbständige Stimme im Chorus des allgemeinhistorischen Geschehens. Diese neue, geisteswissenschaftliche Betrachtung ist in ihrer reinsten Ausprägung also weder autonom, wie die formgeschichtliche, aber auch nicht heteronom, wie die alte kulturgeschichtliche Methode. Sie erstrebt vielmehr die Verbindung von autonomer und heteronomer Methode zu einer höheren Einheit, und zwar in dem Sinne, daß auch für sie die formale Betrachtung die unverrückbare Grundlage bildet.

Innerhalb dieser überautonomen Kunstgeschichte unterscheiden wir mit Frankl zwei Hauptrichtungen: 1. die rassenpsychologische, 2. die allgemein kulturphilosophische. Die rassenpsychologische Deutung (Worringer), der wir auch die kulturbiologische (Spengler) angliedern dürfen, ordnet jeder Rasse ein bestimmtes Kunstwollen zu. Die Begriffe, die Worringer in seiner konstruktiven Theorie gewinnt, sind aber viel zu allgemein und undifferenziert, als daß sie dem Reichtum des kunsthistorischen Geschehens und der Vielfalt der Begabungen jeder einzelnen Rasse gerecht zu werden vermöchten. Andererseits übersieht Worringer alle über die Rasse hinausgreifenden allgemein kulturellen und geistigen Faktoren.

Digitized by Google

Hier setzt die kulturphilosophische Methode ein. Sie äußert sich zunächst als Reaktion auf die Logisierung des historischen Formenablaufs durch die teleologische Betrachtung, sie will wieder das Leben statt der Gesetze (Heidrich). Die absolute Immanenz des kunsthistorischen Geschehens wird durchbrochen, wofür wir Ansätze bereits beim späten Riegl finden. Wir unterscheiden zunächst äußere und innere Kultur, die aber in unlösbarem Zusammenhang miteinander stehen. Auf die engen Beziehungen zwischen Kunst und äußerer Kultur, besonders auf die Formen der Gesellschaft, haben vor allem Kautzsch und Hamann verwiesen. Den ersten Versuch einer Soziologie der Kunst hat Hausenstein unternommen, allerdings ohne die Autonomie der Kunst zu wahren. Die Schwäche dieser Betrachtungsweisen liegt darin, daß sie e i n e n Zweig der Kulturgeschichte zum entscheidenden Faktor erheben. Es gilt, die Wurzel zu finden, aus der sich das komplizierte Gebilde der Kultur mit seinen Ästen und Zweigen entfaltet. Wir nennen diese Wurzel: Weltanschauung. Diese letzte Sinneinheit der Kultur durchstrahlt vor allem die innere Kultur, d. h. die geistigen Strömungen, und offenbart sich am reinsten in Religion und Philosophie, die nun in den Vordergrund der geisteswissenschaftlichen Kunstbetrachtung treten (Nohl, Coellen, Dvořak). Der eigentliche Begründer der geistesgeschichtlichen Methode ist Max Dvořak. Seine Betrachtungsweise ist weder autonom, noch heteronom, weder rein formal noch rein gehaltlich, sondern die geniale Verschmelzung formaler Analyse und geistesgeschichtlicher Deutung. Allerdings werden bei Dvořak fast ausschließlich die rein geistigen Grundlagen berücksichtigt, so daß die übrigen kulturellen Faktoren — politische, soziale, wirtschaftliche usw. — sowie vor allem die rassenpsychologischen Bedingungen zu kurz kommen. Erst wenn a l l e geistigen, seelischen und materiellen Bedingungen herangezogen werden, ist es möglich, den kulturphilosophischen Gehalt einer Stilperiode auszuschöpfen. Die Kunstgeschichte gliedert sich damit — ohne ihren Eigenwert aufzugeben — in die allgemeine Kultur- und Geistesgeschichte ein, mit der sie durch gemeinsame Grundbegriffe verknüpft werden soll (Schmarsow, Wulff, neuerdings auch Panofsky und Frankl). Mit dieser Eingliederung vollzieht sich die Verbindung der geistes- und kulturgeschichtlichen Methode mit der formal-systematischen Begriffsforschung. Als ein erster, bedeutsamer Schritt auf diesem Wege von historischer Seite aus erscheint uns die Untersuchung über „Gotik und Renaissance als die Grundlagen der modernen

Digitized by Google

Weltanschauung" von Frey: seine aus den reinen Formen der Anschauung im Sinne der Erkenntnistheorie, aus Raum und Zeit entwickelten Kategorien „sukzessiv" und „simultan" umspannen in gleicher Weise die Entwicklung der künstlerischen, der wissenschaftlichen, der dichterischen und der musikalischen Formgebung in Mittelalter und Neuzeit.

Die Erschütterung des Immanenzgedankens durch die Erkenntnis geistiger Krisen und künstlerischer Stilrevolutionen führt bei Dvořak schließlich zu einer neuen Hochwertung der genialen, schöpferischen Persönlichkeit. Aber nicht im Sinne der alten, individualisierenden und isolierenden Biographie: das Genie wird jetzt als „Schicksal seines Zeitalters", als Bahnbrecher oder Vollender einer geistigen Strömung, einer ganzen Stilbewegung gewertet und somit weder aus dem Zusammenhang des kunsthistorischen Geschehens gelöst noch in eine abstrakte „Entwicklung" einfach eingeordnet. Damit wird bereits innerhalb der geistesgeschichtlichen Methode eine Wendung zur Person, zum Künstler sichtbar, in deren Zeichen nicht nur die jüngste Phase der allgemeinen Kunstwissenschaft (Utitz!), sondern auch eine Reihe bedeutender kunstgeschichtsphilosophischer Untersuchungen der letzten Jahre stehen. Aber nicht das Einmalige, Individuelle, sondern das Typische, Allgemeine wird im Individuum gesucht. Die Idee des gesetzmäßigen Rhythmus in der Entwicklung — sei es des Einzelkünstlers (Brinckmann), sei es der Generationen (Pinder) — wird zum Problem. Die Stufen der Altersentwicklung sind mit bestimmten Formgesetzen verknüpft. Die ganze Kunstgeschichte löst sich auf in eine rhythmische Folge von Generationen oder „Geburtsschichten". Das Stilproblem rückt in eine neue Beleuchtung, der Zeitstil zerlegt sich in die Stilschichten verschiedener, gleichzeitig schaffender Generationen. Der lebendige Mensch — nicht das Abstraktum „Zeit" — ist Träger der Stilentwicklung. Und wieder tauchen — auch in der personalen Systematik — polare Begriffspaare auf: bei Brinckmann der Gegensatz von Relation und Verschmelzung als formale Äquivalenzbegriffe für Reife und Alter, bei Pinder im Wechsel der Generationen das „Ja und Nein zur Bedingtheit". Damit tritt auch für Pinder das Problem des geistigen, weltanschaulichen Gehaltes stark in den Vordergrund, das sich aber nicht nur in der Form, sondern auch im Inhalt offenbart.

Hier berühren wir eine letzte Wendung: die neue Betonung des Inhaltlichen, freilich nicht im Sinne der alten, erklärenden Ikonographie, sondern als geistesgeschichtliche Deutung, wie sie die

Digitized by Google

Symboltheorie fordert und Pinder und Panofsky-Saxl in hervorragenden Einzeluntersuchungen verwirklicht haben. Damit eröffnet sich eine Fülle neuer Probleme: die Beziehung von formaler und inhaltlicher Entwicklung der Kunst und ihr Zusammenhang mit der allgemein kulturellen. Und das gleiche gilt auch für die weiteren außerformalen Elemente der Kunst, besonders Technik und Werkstoff. Für die materialistische Kunsttheorie bildeten Material und Technik und ihre Geschichte das Kernproblem der Kunstwissenschaft; für die formale Betrachtung und die auf ihr sich gründende geistesgeschichtliche Methode traten diese materiellen Faktoren hinter der Form bezw. dem Gehalt mehr oder minder zurück; erst die jüngste, von der Symboltheorie befruchtete Kunstgeschichtstheorie hat die sinnhafte Bedeutung von Werkstoff und Technik neben den Elementen Form und Inhalt für die bildende Kunst erkannt. Damit wird der Gesamtkomplex der Kunst — von seinen materiellen Grundlagen bis zur höchsten formalen Gestaltung — zum Ganzen der Kultur von ihren materiellen Bedingungen bis zu ihrer höchsten geistigen Entfaltung in eine wahrhaft sinnvolle Beziehung gesetzt. —

Es bleibt uns noch übrig, die Zusammenhänge der wichtigsten kunstgeschichtlichen Theorien mit der allgemeinen Geistesgeschichte der letzten Jahrzehnte anzudeuten. Dabei erscheint es bemerkenswert, daß die einzelnen Betrachtungsweisen sich mit Vorliebe bestimmten kunstgeschichtlichen Stilperioden zugewandt haben. Das gilt nun freilich nicht in dem Sinne, daß die jeweilige Methode von der Struktur der betreffenden Periode beeinflußt worden sei, sondern eher umgekehrt: die einzelnen Methoden erproben sich aus einer inneren Wahlverwandtschaft an denjenigen historischen Gegenständen, die ihrer Grundeinstellung am weitesten entgegenkommen. So geht die formale Betrachtung vorwiegend von Perioden aus, die ihre Aufgabe in der Gestaltung der rein sinnlichen Erscheinungswelt erblicken wie Spätantike, Renaissance, Barock (Riegl, Wölfflin, Brinckmann). Wohingegen die kulturphilosophische Methode ihre entscheidenden Untersuchungen der Kunst des Mittelalters, des frühen Christentums, des Manierismus widmet, also Stilen, in denen das Geistige dominiert und die Naturform durchbricht (Worringer, Dvořak, Coellen). So ist auch die Problemstellung grundverschieden. Für den Formalismus lautet sie: Klassik — Antiklassik, für die Geistesgeschichte Naturalismus — Idealismus. Das sind Urgegensätze, die auf völlig verschiedenen Ebenen liegen. Klassik und Antiklassik sind Kate-

Digitized by Google

gorien der Form, Idealismus und Naturalismus Kategorien des Gehalts, der sich in der Form realisiert. Klassik und Antiklassik bezeichnen die mit dem Begriff der Form notwendig mitgesetzte Spannung zweier Pole innerhalb der Form; Idealismus und Naturalismus dagegen umschreiben die beiden Grundmöglichkeiten, die in der Beziehung der Form auf die beiden Pole der Weltanschauung: Transzendenz und Immanenz notwendig enthalten sind. Im ersteren Fall wird also der Begriff der Form absolut, im zweiten relativ gefaßt. Das Entscheidende ist die Verschiebung der Fragestellung, die einer allgemeinen geistesgeschichtlichen Wandlung entspricht. Für die — ältere — formale Methode, die sich seit etwa 1880 herausgebildet hat, ist die empirische Wirklichkeit die selbstverständliche und einzige Voraussetzung aller bildkünstlerischen Gestaltung. Problematisch ist nur die polar verschiedene Auffassung und Gestaltung der realen Umwelt in der künstlerischen Formung (Klassik — Antiklassik). Der kunsthistorische Formalismus bildet also die genaue Parallele zum Formalismus in der bildenden Kunst des späten 19. Jahrhunderts, mit der er die unbedingte Hochachtung vor der sinnlichen Anschauung, die ebenso unbedingte Ablehnung des Geistigen und Dichterischen, die „Bedeutungslosigkeit", die „Emanzipation des Sichtbaren" (Pinder) teilt.

Die radikale Wendung in der Problemstellung vollzieht sich in der geistesgeschichtlichen Methode. Das vollkommen Neue ist hier, daß — ebenso wie in der bildenden Kunst — die Welt der empirischen Realität zum Problem wird. Die Welt des Sichtbaren ist nicht mehr einzige Voraussetzung der Kunst. Die Kunst ist mehr als die gereinigte Form der Anschauung, sie ist Ausdruck eines bestimmten Weltbildes. Die Frage nach der Bedeutung taucht wieder auf, die Form wird als Gestaltung seelischer oder geistiger Werte gedeutet. Worringer scheidet einfühlende und abstrakte Gestaltung und ordnet diese neuen Begriffe bestimmten Rassen zu. Seine Ideen stehen in stärkster, über ihre wissenschaftliche Bedeutung weit hinausgreifender Wechselwirkung zu den geistigen und künstlerischen Strömungen seiner Zeit. Die Gotik ist nicht nur das Ideal des gleichzeitig heraufdrängenden Expressionismus, sondern ebenso Gegenstand der neuen geisteswissenschaftlich orientierten Kunstgeschichte. Dvořaks Wandlung zum Geisteshistoriker ist ohne diese allgemeine geistige Umwälzung nicht zu verstehen. Wiederholt hat Dvořak seine Verbundenheit mit der „neuidealistischen Bewegung" in den Geisteswissenschaften betont; eine seiner letzten Arbeiten ist dem größten Meister der expressio-

Digitized by Google

nistischen Malerei, Oskar Kokoschka, gewidmet. Mit dem Expressionismus teilt er die neue Wendung zum Religiösen und Metaphysischen bis zur einseitigen Überschätzung der rein geistigen Werte. Immer wieder packt ihn — aus dem erschütternden Erlebnis der großen europäischen Katastrophe heraus — das Problem der Stilkrise, der geistigen Umwälzung in der Universalgeschichte der Kunst. Wie weit ist dieses Ringen um die Erhellung letzter, dunkelster Tiefen entfernt von der klassischen Ruhe und Klarheit Wölfflinscher Kunstbetrachtung! Wölfflins in der sinnlichen Anschauung begründete Betrachtungsweise ist Eindruckskunst im schönsten Sinne des Wortes; Dvořaks Wissenschaft hat Benesch mit Recht als „höchste Ausdruckskunst" bezeichnet.

Auf der anderen Seite zeigt sich in der neueren Entwicklung der formalen Methode eine immer stärkere Wandlung des Sinnlich-Anschaulichen, des Empirisch-Gegebenen zu begrifflicher Abstraktion und konstruktiver Systematik (Panofsky, Frankl, Coellen). Auch für die Kunstwissenschaft hat Frankl Konstruktivisten und Empiristen unterschieden und damit eine Parallele zu den konstruktiven Richtungen in der bildenden Kunst (Kubisten, Konstruktivisten und funktionale Architektur) wenigstens angedeutet. Und auf anderem, der geistesgeschichtlichen Methode verwandtem Wege erstrebt die symboltheoretische Auffassung die Auflösung der anschaulichen Formen der Kunst in ein historisch orientiertes System reiner Begriffe.

Und schon setzt die Gegenbewegung ein: wenn man will, eine „neue Sachlichkeit" gegen die Übergeistigung — sowohl gegen die gehaltliche der geistesgeschichtlichen, wie die begriffliche der formalen Methode. Wir meinen damit weniger das unleugbare Wiedererstarken der empirischen Tatsachenforschung, als die jüngste Wendung zum Inhaltlichen, die neue Frage nach dem Was der Darstellung, die sich aber, wie wir sahen, von der alten Ikonographie ebenso sehr unterscheidet, wie etwa der neue Realismus vom Naturalismus des 19. Jahrhunderts. Hier sind freilich Probleme berührt, zu deren wirklicher Erfassung uns heute noch der nötige Abstand fehlt. Worauf es uns in dieser Skizze ankam, war dies: die inneren Beziehungen der kunstgeschichtsphilosophischen Forschung zu den allgemeinen geistigen Strömungen der letzten fünfzig Jahre in großen Zügen anzudeuten.

Digitized by Google

Literatur.

Hermann Beenken, Die stilgeschichtliche Struktur der italienischen Renaissance, Sitzungsberichte der Kunstgesch. Gesellschaft Berlin. Oktober 1928/Mai 1929.

Derselbe, Konsequenzen und Aufgaben der Stilanalyse. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 18.

Otto Benesch, Max Dvořak. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften. Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 44, S. 159—197. 1924.

E. Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie. 5. u. 6. Aufl. Leipzig 1908.

Hans Berstl, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. Bonn-Leipzig 1920.

A. E. Brinckmann, Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung. München 1922.

Derselbe, Spätwerke großer Meister. Frankfurt a. M. 1925.

Ernst Cassirer, Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1927. 3. Kongreß.

Ludwig Coellen, Der Stil in der bildenden Kunst. Allgemeine Stiltheorie und geschichtliche Studien dazu. Traisa-Darmstadt 1921.

Derselbe, Über die Methode der Kunstgeschichte. Eine geschichtsphilosophische Untersuchung. Traisa-Darmstadt 1924.

Derselbe, Form als Symbol. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1927. 3. Kongreß.

Ernst Cohn-Wiener, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. In der Sammlung: Aus Natur und Geisteswelt. Bd. 317, 318. I. Bd. Vom Altertum bis zur Gotik. II. Bd. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Leipzig 1910. 3. Auflage 1921.

Georg Dehio, Kunsthistorische Aufsätze. München und Berlin 1914.

Max Deri, Naturalismus, Idealismus, Expressionismus. Leipzig 1919.

Willi Drost, Form als Symbol. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1927. 3. Kongreß.

Max Dvořak, Das Rätsel der Brüder van Eyck. Wien 1904.

Derselbe, Besprechung von Cohn-Wiener in „Kunstgeschichtliche Anzeigen", Jg. 1910, Nr. 2.

Derselbe, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München und Berlin 1918.

Derselbe, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. Hrsg. Karl M. Swoboda und Johannes Wilde. München 1924.

Derselbe, Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. I. Bd. Das 14. und 15. Jahrhundert. München 1927. II. Bd. Das 16. Jahrhundert. München 1928.

Erich Everth, Über Dvořaks „Idealismus und Naturalismus . . .". Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 14. 1920. S. 409.

Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Mit 50 Abb. auf 12 Tafeln. Leipzig und Berlin 1914.

Derselbe, Die Baukunst des Mittelalters. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1918 ff.

Derselbe, Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginns.

Derselbe, Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik. In Timmlings „Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft" S. 9—35. Leipzig 1923.

Digitized by Google

Derselbe, Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginns. Festschrift Heinrich Wölfflin. München 1924.
Derselbe, Stilgattungen und Stilarten. Bericht. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 2. Kongreß. Berlin 1925. S. 161.
Derselbe, Geschichtsphilosophie und Kunstgeschichte. Philosophische Monatshefte der Kantstudien. 1. Jg. 4. Heft 1925. S. 170—173.
Derselbe, Nation und Kunst. Sonderdruck aus: Der Deutsche und das Rheingebiet. Halle 1926.
Derselbe, Die Rolle der Ästhetik in der Methode der Geisteswissenschaft. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Halle 1927. 3. Kongreß.
Dagobert Frey, Max Dvořaks Stellung in der Kunstgeschichte. Jahrbuch für Kunstgeschichte des kunsthistorischen Instituts des Bundesdenkmalamts I.
Derselbe, Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg 1929.
Kurt Freyer, Zum Problem der Volkskunst. Monatshefte für Kunstwissenschaft. Bd. 9. 1916. S. 215 ff.
Ernst Gall, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland. Teil 1. Leipzig 1925.
Kurt Gerstenberg, Deutsche Sondergotik. München 1913.
Derselbe, Ideen zu einer Kunstgeographie Europas. Bibliothek der Kunstgeschichte, hrsg. von Hans Tietze. Bd. 48, 49. Leipzig 1922.
Derselbe, Die ideale Landschaftsmalerei. Halle 1923.
Arthur Haberlandt, Begriff und Wesen der Volkskunst. Jahrbuch für historische Volkskunde. Bd. II. Vom Wesen der Volkskunst. S. 20—32.
Michael Haberlandt, Österreichische Volkskunst. Aus den Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde in Wien. Wien 1911.
Richard Hamann, Die Frührenaissance in der italienischen Malerei. Jena 1909.
Derselbe, Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft. Monatshefte für Kunstwissenschaft. IX. 1916. S. 64 ff.
Derselbe, Der Impressionismus in Leben und Kunst. 1907. Neuauflage 1923.
Derselbe, Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. Leipzig 1925.
Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Basel 1917.
Johannes Jahn, Methoden und Probleme der neueren Kunstwissenschaft. Archiv für Kulturgeschichte. XVIII. 1928.
Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910.
Rudolph Kautzsch, Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte. Frankfurter Universitätsreden 1917.
Friedrich Kreis, Der kunstgeschichtliche Gegenstand. Ein Beitrag zur Deutung des Stilbegriffes. Stuttgart 1928.
Franz Landsberger, Die künstlerischen Probleme der Renaissance. Halle 1922.
Derselbe, Vom Wesen der Plastik. Wien 1924.
Derselbe, Heinrich Wölfflin. Berlin 1924.
Hermann Nohl, Stil und Weltanschauung. Jena 1920.
Carl Neumann, Rembrandt. 2. verm. Aufl. Berlin und Stuttgart 1905. S. 74 f.
Derselbe, Zur Theorie der Geschichte und Kunstgeschichte. Historische Zeitschrift Bd. 116. Berlin und München 1916.
Elisabeth von Orth, Besprechung von Cohn-Wiener. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XIV. 1920. S. 307—10.

Digitized by Google

Erwin Panofsky, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. X, 1915. S. 460—68.
Derselbe, Der Begriff des Kunstwollens. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XIV. 1920.
Derselbe, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XVIII. 1925.
Derselbe, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts. Leipzig, Kurt-Wolff-Verlag.
Panofsky-Saxl, Dürers Melencolia, Studien der Bibliothek Warburg. Leipzig und Berlin 1923.
Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin. 1. Auflage 1926. 2. Auflage 1928.
Derselbe, Die dichterische Wurzel der Pietà. Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 42. S. 145 ff.
Alois Riegl, Stilfragen. Mit 197 Textabbildungen. Berlin 1893.
Derselbe, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern dargestellt. Mit 100 Textabbildungen und 23 Tafeln. Wien 1901.
Derselbe, Das holländische Gruppenporträt. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1902.
Derselbe, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen. Hrsg. von A. Burda und M. Dvořak. Wien 1908.
Derselbe, Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von K. M. Swoboda und Johannes Wilde. Wien 1929.
Gerhart Rodenwaldt, Wandel und Wert kunstgeschichtlicher Perioden. Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. 1927. S. 55.
Derselbe, Methodologisches. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XIV. 1920. S. 191.
Derselbe, Wölfflins „Grundbegriffe" und die antike Kunst. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XI. 1915. S. 432.
Erwin Rosenthal, Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung. Augsburg 1924.
Adama van Scheltema, Stilphasen im nordischen Altertum. Vortragsreferat in Seemanns „Kunstchronik". 36/37. Heft. Leipzig Juni 1921.
Derselbe, Die altnordische Kunst. Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung. Berlin 1923.
August Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig und Berlin 1905.
Derselbe, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. 1. Halbband: Grundlegung und romanische Architektur. Bonn und Leipzig. 2. Halbband: Gotischer Kirchenbau und Außenarchitektur des romanischen und gotischen Stils. Bonn und Leipzig 1920.
Derselbe, Kompositionsgesetze romanischer Glasgemälde in frühgotischen Kirchenfenstern. 2 Bände. Bonn-Leipzig 1916, 1919.
Derselbe, Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XIII. 1918. S. 165—90 und S. 225—58.
Fritz Schumacher, Randbemerkungen zu Heinrich Wölfflins Buch „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe". Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XIII. 1918. S. 397.
Bernhard Schweitzer, Die Begriffe des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XIII. 1918. S. 259—69.
Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes. Bd. 1. Gestalt und Wirklichkeit. 33.—47. Auflage. München 1923.

Digitized by Google

Karl Spieß, Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn. Wien 1925.
A. Stix, Über Worringers Formprobleme der Gotik in „Kunstgeschichtliche Anzeigen", Jahrg. Wien, redigiert von Max Dvořak, Jahrg. 1911 Nr. 3/4 S. 71 ff.
Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913.
Derselbe, Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte. Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Leipzig 1924.
Paul Tillich, Das System der Wissenschaften nach Gegenständen und Methoden. Göttingen 1923.
Walter Timmling, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. Kleine Literaturführer, Bd. 6. Leipzig 1923.
Emil Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. 2 Bände mit 24 Bildtafeln. Stuttgart 1914, 1921.
Derselbe, Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart. Mit 8 Bildtafeln. Stuttgart 1927.
Derselbe, Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Kantstudien Bd. XXXIV, Heft 1/2. 1929.
Derselbe, Besprechung von Cohn-Wiener. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. VI. 1911. S. 629—34.
Alfred Vierkandt, Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung. Jahrbuch für historische Volkskunde. Bd. II. Vom Wesen der Volkskunst. S. 1—9.
Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker. 1. Bd. Von Sandrart bis Rumohr. Leipzig 1921. 2. Bd. Von Passavant bis Justi. Leipzig 1924.
Werner Weisbach, Das Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921.
Edgar Wind, Zur Systematik der künstlerischen Probleme. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. XVIII. 1925. S. 438 ff.
Heinrich Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München 1886.
Derselbe, Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. München 1888.
Derselbe, Die klassische Kunst. Mit 110 Abb. München 1899.
Derselbe, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Mit zahlreichen Abb. München 1915.
Derselbe, Die Kunst Albrecht Dürers. Mit zahlr. Abb. 3. Auflage 1919.
Derselbe, Albrecht Dürer. Darmstadt 1922.
Derselbe, Das Erklären von Kunstwerken. Bibliothek der Kunstgeschichte. Hrsg. von H. Tietze. Bd. I. Leipzig 1922.
Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. München 1909.
Derselbe, Formprobleme der Gotik. München 1910.
Oskar Wulff, Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst. Stuttgart 1917.

Digitized by Google